SALON

DE

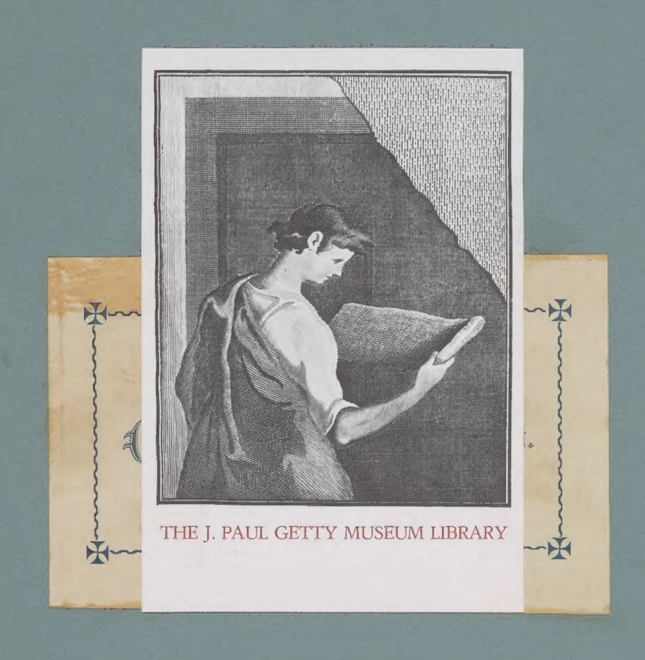
1888



PARIS

GOUPIL & CIE

BOUSSOD, VALADON & CIE SUCCESSEURS


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY


SALON DE 1888
GOUPIL ET Cie
G. BOULANGER INV.T
ALB. CHARPENTIÉ SCULP.

SALON DE 1888

TIRAGES DE LUXE

IL A ÉTÉ TIRÉ 781 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

6 exemplaires, n°s 1 à 6, texte et gravures sur Japon; 24 épreuves en double sur parchemin, avant lettre.

25 exemplaires, n°s 6 à 31, texte et gravures sur Japon; 24 épreuves en double sur Japon, avant lettre.

750 exemplaires, n°s 32 à 781, texte et gravures sur Hollande.

EXEMPLAIRE N° 283

HENRY HOUSSAYE

LE SALON DE 1888

CENT PLANCHES EN PHOTOGRAVURE

PAR

GOUPIL & CIE



PARIS

BOUSSOD, VALADON & Cie, ÉDITEURS

9, RUE CHAPTAL, 9

1888

PERIOD.
N
5065
S27
1888


GETTY CENTER LIBRARY



AVANT LE SALON

Le Salon qui va s'ouvrir sera le dernier avant l'Exposition universelle de 1889, la grande lutte des nations dans l'art comme dans l'industrie. Il n'y a point à craindre, au Palais du Champ-de-Mars, une défaite pour l'école française, mais les peintres doivent s'attendre à trouver des rivaux redoutables. En 1855, il n'y eut pour ainsi dire pas de combat. Quels maîtres l'Europe pouvait-elle opposer à Eugène Delacroix, dont l'œuvre remplissait toute une salle ; à Ingres, qui exposait dix grands tableaux ; à Meissonier, qui en exposait dix petits ; à Flandrin, à Couture, à Troyon, à Millet, à Hébert, à Corot, à Daubigny, à Gérôme, à Cabanel ; à Decamps, pour qui s'achevait la consécration, à Théodore Rousseau, pour qui commençait la renommée ? En 1867, ce ne fut encore qu'un simulacre de lutte.

Pourtant, il y avait parmi les combattants Millais, Charles Lewis, Henri Leys, Knyff, César de Kock, Willems, Alfred Stevens, Israëls, Alma-Taddéma, Kaulbach, Knauss, Heilbuth, Achenbach et la *Femme en blanc,* de Whistler. En 1878, il y eut victoire, mais il y avait eu bataille. Les écoles étrangères s'accusèrent par des tableaux importants, des toiles capitales, des œuvres de premier ordre. On s'arrêtait chez les Anglais devant les *Invalides de Chelsea,* d'Herkomer, devant le *Passage du Nord-Ouest,* les *Trois Sœurs,* le *Wisth,* et les sept autres envois de Millais ; et on regardait avec un peu d'étonnement, mais non sans intérêt, les préraphaélites et les néo-classiques. La galerie russe flamboyait à la lueur des *Torches vivantes de Néron,* de Siemiradski. Le *Charles XII mort,* du baron Cederstrom, eût suffi à attirer le public dans la galerie suédo-norvégienne, de même que le *Christian II prisonnier,* de Bloch, à donner de l'intérêt à la galerie danoise. En Espagne, les trente toiles de Fortuny, la *Jeanne la folle,* de Pradilla, et un vrai chef-d'œuvre : la grande *Pierrette,* de Raymundo de Madrazzo, inauguraient une Renaissance. En Belgique et en Hollande, il y avait la *Marie de Bourgogne,* de Wauters, le *Charles-Quint au monastère de Saint-Just,* d'Albert de Vrient, les portraits de Portaëls, les enfants des deux Verhas — Franz et Jan — les belles dames du XVIIe siècle, de Willems, les belles dames du XIXe siècle, d'Alfred Stevens, l'*Anniversaire de Jeanne,* les *Pauvres du village, Seule au monde,* d'Israëls, — le saint Vincent de Paul des peintres. La Suisse concourait avec la *Bataille de Sempach,* de Grob, et la *Naissance de Vénus,* de Buhler, un admirateur et un imitateur de Gleyre ; l'Allemagne, avec le *Saint Paul prisonnier à Rome,* de Baur, le *Maximilien et Ulrich de Hutten,* de Becker, l'*Usine,* de Menzel, et les paysanneries de Knauss. A voir, chez les Italiens, les *Jardins du Harem* et l'*Estafette,* de Pasini, et l'*Avenue du Bois de Boulogne,* la *Place de la Concorde, Canon-Bridge, Trafalgar-square,* la *Route de Brindisi,* de Nittis, on ne savait s'il fallait préférer Londres à Paris, et la campagne de Rome aux environs de Téhéran. L'*Entrée de Charles-Quint à Anvers,* de Makart ; l'*Union*




JEAN-AUBERT

de Lublin, de Matejko, le *Rapt,* de Schrodl, le *Baptême de saint Étienne,* de Benkzur, enfin et surtout les admirables *Filles de Milton,* de Munkaczy, fondaient l'école d'Autriche-Hongrie.

Non seulement la plupart de ces œuvres s'imposaient par des qualités diverses de métier, la force ou l'éclat de la couleur, l'élégance ou la précision du dessin, l'esprit ou la fermeté de la touche; mais par leur sujet, leurs proportions, leur belle ordonnance, elles témoignaient, chez les peintres d'outre-Rhin et d'outre-Manche, d'au delà des Alpes et d'au delà des Pyrénées, des plus généreux efforts et des aspirations les plus hautes. Il y avait là une surprise pour nous, il y avait aussi une leçon.

Quelles nouvelles surprises, quelles autres leçons, quelles révélations charmantes ou splendides nous réservent, en 89, les écoles étrangères? Ce qui est certain, c'est que, depuis trente ans, ces écoles vont sans cesse se fortifiant, et, qui n'est pas moins certain, c'est que si, dans le même espace de temps, l'école française n'a peut-être pas décliné, elle n'a point cependant grandi.

Parmi les maîtres, combien ont disparu! Delacroix, Ingres, Rousseau, Corot, Courbet, Millet, Diaz, Ricard, Fromentin, Tassaërt, Michel, Daubigny, Henri Regnault, Alphonse de Neuville, Louis Leloir, Chintreuil, Lehmann, Bastien Lepage, Gustave Doré, Guillaumet, hier encore Paul Baudry, ce grand et infatigable artiste qui ne devait se reposer que dans la mort et dans la gloire. Ah! l'école française est bien vivace et bien puissante puisqu'elle a subi de pareilles pertes sinon sans s'affaiblir du moins sans déchoir. Ils sont nombreux encore ceux qui ont fait un sceptre de leur pinceau : Puvis de Chavannes, le sublime poète de la fresque; Meissonier, qui peint de la grande peinture sur des toiles de 6; Henner, qui a construit, sur la lisière d'un bois aux verdures sombres, et au bord d'une source où se réfléchit l'azur du ciel, un nympheum peuplé de naïades et de dryades; Hébert, le créateur d'une quatrième Grâce : *Mélancholia;* Gérôme, qui a fécondé l'art exquis des petits Flamands par l'imagination et l'a ennobli par le style; Chaplin, le maître aux

doigts de roses — *rhododaktylos* —; Vollon, qui a démontré qu'un chaudron sans défaut vaut seul un long poème; le fougueux Ribot; l'austère Fantin-Latour; le trop parfait Bouguereau; Cabanel, qui s'est surpassé dans ses décorations du Panthéon; Jules Lefèbvre, qui nous donne à lire le poème de la femme; Jules Breton, qui



J. H. ZUBER. *Forêt en*

de ses paysannes fait des figures classiques; Gustave Moreau, qui conçoit ses œuvres en philosophe allemand et les exécute en joaillier byzantin; Édouard Detaille, émouvant comme la bataille et exact comme l'*Annuaire;* enfin Bonnat, Paul Dubois, Carolus-Duran, ces trois grands portraitistes, dont le premier impose, dont le second captive et dont le troisième éblouit.

Ces grands et ces petits maîtres avaient déjà pris leur rang et



conquis leur grade, quelques-uns avant 1855, les plus nombreux avant 1867, les plus jeunes avant 1878. Ils sont aujourd'hui généraux. Quelle est l'armée? Qui sont les capitaines? A la veille du Salon de 1888, précurseur de l'Exposition universelle, il faut passer la revue.

M. Jean-Paul Laurens est plus qu'un capitaine, mais il n'a pas encore les trois étoiles. Si, selon l'expression de Henri Heine, Paul Delaroche était « le courtisan des majestés décapitées », M. Jean-Paul Laurens rappelle l'*Old Mortality,* de Walter Scott. Son esprit hante les tombes, et son génie évoque les cadavres. Il a le don du pittoresque et de l'effet pathétique; il sait restituer les épisodes tragiques de l'histoire dans leur caractère terrible et farouche. C'est un romantique, mais s'il possède, à un tout autre degré que les romantiques, la science documentaire et la précision du pinceau, sa facture n'a pas la fougue, la largeur, la puissance aisée des maîtres de cette école et encore moins leur beau coloris. Sa touche est dure, lourde, massive; il donne le relief aux figures, mais c'est le relief rigide sans le frémissement de la chair et le frissonnement des étoffes. Sa couleur est froide et sombre comme si la lumière ne lui arrivait jamais que du fond d'un cachot ou des profondeurs d'une crypte.

M. Roll est, quand il le veut, un maître peintre. Il n'y a point, de Jordaëns, morceau plus vivant, plus gras, plus éclatant, plus superbe que le *Triomphe de Silène.* Nous nous rappelons aussi certaine *Vache au pâturage,* que l'on croyait entendre mugir. M. Roll n'a point seulement la puissance et la largeur de la brosse; il sait faire mouvoir, dans de vastes cadres, les foules ivres ou épouvantées. L'*Inondation,* la *Fête du 14 Juillet,* la *Guerre,* sont d'un effet saisissant. Si l'on retrouve parfois en lui le pinceau de Jordaëns, on retrouve parfois aussi le pathétique de Géricault. Malheureusement, M. Roll a les défauts de ses qualités : la brutalité de la touche et la trivialité des types. Il prend ses brosses chez les peintres en bâtiment et ses modèles au faubourg Saint-Marceau.

M. Benjamin Constant est aux antipodes de M. Roll. Il fuit le

tumulte de Paris, l'asphalte gris de ses boulevards, les redingotes et les blouses de ses habitants. Il aime l'Orient avec son calme, son ardent soleil, ses costumes diaprés et éclatants. Les *Prisonniers aux portes de Tanger* ont commencé sa réputation, les *Chériffas* l'ont consacrée. La justesse des mouvements, la convenance des attitudes, la vérité ethnique des types, la peinture de l'atmosphère lourde et embrasée, où l'on sent que ne passe pas un souffle d'air, l'expression de l'alanguissement de la vie orientale, tout concourt à faire des tableaux de M. Benjamin Constant de lumineuses visions du Maroc.

M. Lhermitte donne à ses robustes paysans, modelés en vivant relief, la vérité et la grandeur. C'est la nature interprétée par un artiste sincère et élevé. M. Lhermitte sait exprimer la noblesse du travail. Tant d'autres ne nous en montrent que l'avilissement.

M. Aimé Morot, lent à dégager sa personnalité des poncifs de l'École, n'a été longtemps qu'un très remarquable élève. C'était un prix d'excellence qu'il méritait quand on lui a décerné prématurément la médaille d'honneur. Mais depuis cette suprême récompense, que l'on aurait pu lui faire attendre, ses figures nues et sa *Charge de Rezonville* l'ont classé parmi les jeunes maîtres.

M. Cazin est un grand paysagiste qui sait peindre avec une poésie pénétrante ces mystérieuses larmes des choses dont a parlé Lucrèce. Le malheur, c'est que M. Cazin gâte parfois ses beaux paysages en y plaçant les figures les plus déplaisantes du monde.

M. Duez et M. Henri Gervex ont tous deux donné des gages à l'impressionnisme. Ils ont été attirés par les procédés de cet art nouveau, que caractérisent l'exécution sommaire et l'éclairage diffus. Heureusement pour nous et pour eux, ils sont revenus à la peinture sérieuse et ils y ont apporté leurs belles et fortes qualités de don et d'acquit. Dans les derniers tableaux de M. Duez, ce dessin si sûr et ce modelé si ferme contrastent avec le faire lâché des impressionnistes, et si la *Femme au masque*, de M. Henri Gervex, est du naturalisme, c'est assurément du naturalisme tout à fait aimable et plein de séduction.





M. Georges Rochegrosse a montré à ses débuts, dans l'*Andromaque,* de grandes qualités de technique ; la couleur vibrante, l'accent du modelé, la largeur de la touche. Il a manifesté des mérites plus rares : le grandiose, le mouvement, le pathétique, le sentiment intense et personnel des époques disparues. La main qui fait le peintre ne manque pas dans notre école ; mais le cerveau qui fait le grand artiste. M. Rochegrosse n'a pas retrouvé avec ses *Jacques* et avec son *Nabuchodonosor,* le succès de l'*Andromaque*. Mais sa *Salomé* était bien charmante en son étrangeté ! Au reste, M. Georges Rochegrosse n'a pas encore trente ans. Il a le temps de retourner dans la Grèce épique et dans la Rome impériale qui l'avaient si bien inspiré.

M. Gustave Popelin est un dessinateur de grande école et un coloriste très fin et très lumineux. M. Ehrmann prend rang après Baudry et Galland pour l'entente du décor. MM. Henry Dupray et Julien Leblant servent avec éclat sous le général Detaille. M. Comerre est un amoureux de la palette ; il module, selon son journalier caprice, la symphonie en rose ou la symphonie en blanc. M. Guillaume Dubufe peuple les grandes toiles d'élégantes figures. M. Besnard regarde la nature à travers des escarboucles, des émeraudes et des améthystes. Madame Demont-Breton sait allier, à l'exemple de son père, mais en marquant sa propre personnalité, la poésie au vrai. M. Antonin Mercié a fait de charmants tableaux ; il oublie trop, au milieu des enchantements de la couleur, qu'il est un statuaire qui a un peu plus que du talent. Voici encore M. Cormon, qui s'est fait une spécialité de la peinture anthropologique ; MM. Haquette et Tattegrain, deux robustes loups de mer ; M. Ary Renan dont les beaux paysages d'Orient rappellent la manière sobre, harmonieuse et pénétrante de l'auteur de *la Vie de Jésus ;* M. Jean Béraud, qui fait comme Mercié les *Tableaux de Paris ;* M. Thirion, un délicat coloriste ; M. Clairin, un vaillant ; M. Feyen-Perrin, un charmeur ; M. François Flameng, le chroniqueur assermenté de la première révolution ; MM. Ferdinand Humbert et Henri Lévy, deux artistes

d'une originalité un peu trop cherchée ; M. Luc-Ollivier Merson, un peintre de grand style ; M. Hector Leroux, un Romain échappé de l'atelier de Ludius. Voici maintenant le bataillon des portraitistes, dont l'effectif va toujours s'augmentant : MM. Sargent, Maurin, Parrot, Wagrez, Doucet, Thévenot, Saint-Pierre. Voici, enfin, le régiment des paysagistes : MM. Pelouze, Rapin, Beauverie, Defaux, Tristan-Lacroix, Ywil, Zuber, Delpy, Paul Péraire, le peintre de sous-bois humides, Montenard, le peintre des plaines de Provence, embrasées et pulvérulentes, où l'on entend chanter les cigales.

La revue est terminée. Nous avons nommé la plupart des chefs. Mais il y a la masse valeureuse des vétérans et des conscrits. Parmi les soldats, plus d'un, nous l'espérons, va gagner l'épaulette.





LE SALON DE 1888

LA PEINTURE



Il semble que la Poésie et la Peinture, sa sœur cadette, suivent volontiers le même chemin. Tantôt, c'est une voie triomphale bordée de colonnades de marbre, au travers desquelles on aperçoit les tapis d'anémones et les forêts de lauriers-roses. Tantôt, c'est un sentier caillouteux où poussent, au milieu des chardons et des orties, quelques fleurs japonaises.

En Grèce, les fresques de la Lesché répondent par la grandeur et la sévérité de l'inspiration aux tragédies du théâtre de Dionysos. Sophocle, Phidias, Polygnote ont le même idéal. Dans l'horrible nuit du moyen âge, les passions, les danses macabres, les élus écoutant au Paradis la viole et le théorbe, et les damnés grinçant des dents en l'éternelle géhenne, traduisent la sombre poésie des

psaumes et des *Dies iræ*. Au seizième siècle, la renaissance superbe du paganisme s'accuse avec ses splendeurs et ses magnificences dans les tableaux et les décorations comme dans les sonnets et les poèmes. Plus tard, on retrouve l'héroïsme du Corneille des *Horaces* dans les Charles Lebrun, la piété du Corneille de l'*Imitation* dans les Philippe de Champaigne, le grand style et le profond sentiment de Racine dans les Nicolas Poussin.

Parfois, comme au XVIIe siècle, les poètes laissent les peintres bien en arrière sur la route où ils les précèdent ; mais parfois aussi, comme au XVIIIe siècle, les peintres rejoignent et dépassent leurs inspirateurs. Watteau synthétise tout Marivaux, mais avec quelle éclatante supériorité ! Boucher traduit Dorat, mais il vaut mille Dorat. David, ce grand maître, est le véritable chef d'école des pseudo-classiques de la Révolution et de l'Empire. Les meilleures cantates pour les victoires de Napoléon ce sont les batailles de Gros. Géricault et Delacroix inaugurent le romantisme avec Lord Byron et Victor Hugo. Paul Delaroche est un attardé comme Casimir Delavigne. Arrivent les premiers réalistes : maître Courbet, qui est d'ailleurs un maître peintre, peint *les casseurs de pierres* et *les demoiselles de la Seine*.

Il y a cinq ou six ans, au beau temps du naturalisme, le Salon était plein de toiles, trois foix grandes comme les *Noces de Cana*, où l'on voyait deux scieurs de long, ou encore une belle de jour — et de nuit — dans sa victoria. On lisait dans le catalogue des titres comme ceux-ci : *la Mort du Cochon, Ma Femme et mon Singe, Déménagement ! l'Appel des Égoutiers, Mal de cœur !* Aujourd'hui, le naturalisme est battu en brèche par les Décadents et les Symbolistes. Cette même réaction apparaît dans la peinture. Au Salon de 1888, les tableaux de basse réalité deviennent assez rares, il semble que de l'impressionnisme qui, il y a quelques années, était si menaçant, reste seulement la coloration mate et claire. Mais on abandonne les sujets vulgaires, les scènes de la vie quotidienne pour les rêves du symbolisme.

P. GROLLERON



JANVILLE 1870

LEROY



Plusieurs des tableaux du Salon, et non des moins importants, appartiennent à la peinture symbolique que l'on croyait à jamais disparue.

I

M. Albert Maignan a personnifié les *Voix du tocsin*. Dans la fumée et dans la nuit, une énorme cloche sonne à toute volée, mise en branle par des hommes nus suspendus aux cordes. De la gorge d'airain fondent vers la terre, en des attitudes de damnés, les clameurs et les hurlements de l'incendie, de la guerre, de la peste, de l'émeute, — tous les malheurs, toutes les misères, tous les épouvantements. Leurs bouches, grandes ouvertes, hurlent l'alarme ; leurs yeux hagards peignent l'angoisse ; leurs membres se tordent de douleur. Dans le bas du tableau, un drapeau voilé d'un crêpe est renversé sur la brèche d'un bastion ; à l'horizon, rougeoient les lueurs d'une ville en flammes. L'impression est saisissante. Il y a là un élan furieux, une puissance d'envolée, un effet dramatique, épique même, qui frappe et qui émeut. La peinture très large, brutale, strapassée, convient aux dimensions de la toile comme au caractère du sujet. On ne saurait trop louer l'ordonnance générale qui garde le balancement des lignes en dépit de l'impétuosité du mouvement. Le groupe des sonneurs nus est bien heureusement trouvé pour remplir la partie droite de la toile. C'est au lever du jour que se passe cette scène grandiose et sinistre ; mais ce n'est pas l'Aurore aux doigts de roses qui éclaire toutes ces figures, c'est l'Aurore aux doigts de violettes.

La *Trinité poétique,* de M. Guillaume Dubufe, est un immense triptyque, dont les trois compartiments sont reliés par des arcades d'or. C'est la nuit de la veillée funèbre de Victor Hugo. Le catafalque monumental repose sous l'Arc de triomphe, à demi caché

par la fumée des torches et des lampadaires. La foule s'en est allée, émue du spectacle, respectueuse du souvenir. La vaste place est vide, préparée pour une nouvelle revue des morts. C'est l'heure de l'apothéose. Dans la nuit bleue, autour de l'arc de pierre, planent, comme une nuée d'oiseaux, les muses de Victor Hugo : la muse des *Orientales,* la muse des *Feuilles d'Automne,* la muse des *Voix intérieures,* la muse des *Contemplations,* suprême hommage, la muse de l'*Année terrible* apporte sur le tombeau du poète le drapeau national, l'âme de la patrie. A gauche, apparaissent sur un nuage les grandes figures de la *Légende des Siècles :* Ève, Caïn, Isaïe, Ézéchiel, Eviradnus, le petit roi de Galice, le Baron Madruce, Charlemagne. A travers l'espace et le temps, Roland salue de l'épée Napoléon le Grand. Dans l'ombre, le Satyre chante l'Univers en présence de l'Olympe effrayé. A droite, la grande armée défile devant l'Empereur au milieu des fumées de la bataille dont les derniers tourbillons laissent voir au loin les multiples créations de Victor Hugo : Hernani, le vieux Gomez, Ruy Blas, Jean Valjean, Esméralda, Triboulet. Au premier plan, un groupe des Renommées soufflent dans les trompettes, et, symbolisant l'alliance de la force et de la grâce, les enfants des *Pauvres Gens* et de *l'Art d'être Grand-Père,* jouent avec un lion dompté.

Le panneau de droite glorifie Lamartine. La muse de l'Éloquence enveloppée dans les plis du drapeau tricolore, qu'elle a sauvé par un seul cri, marche à côté du Génie souriant de la France. Au premier plan, hors du cadre d'architecture, une femme assise feuillette le livre des *Harmonies,* et deux enfants apprennent dans *Jocelyn* la parole divine.

Le panneau de gauche est consacré à Alfred de Musset. La muse douloureuse des *Nuits* est guidée par l'Amour vers le Génie ailé qui lui apporte le rameau d'or pendant que l'Esprit chante sur la mandoline la *Ballade à la Lune.* Appuyée contre le pilastre qui touche au cadre, une jeune fille complètement nue personnifie, sans doute, l'autre muse d'Alfred de Musset, la muse de Rolla.

Assurément, nous ne sommes point de notre temps, notre critique est tardigrade et caduque, les saloniers à la mode du jour — et d'un jour — nous renverront à l'école... des maîtres — ce dont nous serons fort satisfait; – mais il nous semble, néanmoins, qu'une pareille toile, où se meuvent deux cents figures, où l'on trouve la synthèse animée de l'œuvre immense de Victor Hugo, la symbolisation du génie de Lamartine et du génie d'Alfred de Musset, demande plus de puissance de conception, plus d'élévation d'esprit, plus d'originalité de pensée que l'*Intérieur d'un bureau de placement*, une *Partie de billard* ou encore *une Marchande de fromages*. Ce triptyque exige même plus d'art au sens technique du mot, car la composition, l'équilibre des groupes, les convergences et les divergences des lignes, toutes choses qui semblent aujourd'hui compter pour rien appartiennent cependant au métier du peintre. Sans doute avec le cerveau qui conçoit il faut la main qui exécute. Une idée n'existe que si elle est bien formulée. Mais la main ne fait pas défaut à M. Guillaume Dubufe, et il a su rendre de la façon qu'il fallait cette vision grandiose.



Ce n'est point ici une scène de la vie. Les tons corsés, les couleurs

vives, les figures en relief eussent détruit le caractère de ce rêve peuplé d'apparitions. M. Dubufe a tenu tout le triptyque dans une gamme camaïeu de bleu et gris fin très harmonieusement modulée. Ses muses s'élèvent légères et gracieuses dans leurs voiles céruléens. La muse nue de *Rolla* est une ravissante création, d'un charme profond et d'un choix exquis de formes. Tout comme un autre et mieux que beaucoup d'autres, M. Guillaume Dubufe pourrait peindre des figures isolées. La foule des héros de l'histoire et de l'épopée marchent sur les nuées, imposants et superbes ; le Charlemagne, le Roland, surtout le Napoléon à cheval restent gravés dans la pensée ; on les dessinerait de souvenir. Tous les groupes se massent sans confusion, avec une libre symétrie et dans une perspective aérienne admirablement entendue. Voyez comme le haut-relief de Rude et le catafalque sont bien à leur place ; comme la fuite de ciel, sous l'Arc de triomphe, donne l'illusion de l'éloignement !

On trouverait certainement à reprendre dans cette vaste peinture ; on aimerait que les traits des muses fussent d'un caractère plus sévère, leurs physionomies moins uniformément hésitantes et chiffonnées ; on voudrait que la figure en raccourci de l'*Année terrible* fût d'un dessin plus rigoureux. Mais nous ne nous sentons pas le goût de signaler des critiques de détails dans une œuvre qui vaut et qui s'impose par l'ensemble.

II

M. Ferdinand Humbert expose un triptyque qui porte pour inscription : *Maternité*. Dans le panneau central, une paysanne plus robuste que jolie, hâlée par la bise, brûlée par le soleil, vieillie avant l'âge par les rudes travaux de la terre hostile, tient deux enfants dans ses bras. Elle les regarde avec amour, elle les serre contre sa poitrine ; dans un modeste rêve d'avenir, elle voit le fils

M REALIER-DUMAS



à la tête de la ferme, la fille bien mariée à quelque notaire de la ville voisine. Les volets latéraux dévoilent la misérable réalité. Les enfants ont grandi ; mais sont venues les mauvaises récoltes, la misère, la conscription, la guerre. La fillette, journalière dans le domaine, passé en d'autres mains, ramasse des pommes de terre. Le fils, devenu soldat, agonise au fond d'un bois, la poitrine trouée par une balle. Le sujet manque de gaieté, la peinture n'en a point davantage. Ces figures sont modelées largement dans une pâte solide et ferme; mais où sont le charme, l'élégance un peu recherchée, le ragoût de couleur qui nous ont tant de fois séduit chez M. Ferdinand Humbert ? C'est une complète métamorphose.

Chargé de décorer une des grandes parois de la mairie du IVe arrondissement, M. Léon Comerre a imaginé de réunir dans un même triptyque le Destin, le Printemps et l'Hiver. Nous cherchons en vain l'unité de cette conception. Le Destin occupe le milieu de la composition. Le Destin, au sens antique, est, comme on sait, la triade des Parques. Les fileuses inexorables — *kataklothes bareiai* — sont assises devant un édicule d'ordre ionique. Clotho, qui tient la quenouille, s'est endormie, et c'est Éros qui dévide le fil que Lachésis tisse et qu'Atropos se prépare à couper. Au premier plan, le Temps est étendu, portant la faux et le tablier. Tout cela n'est point bien nouveau. Heureusement la pauvreté de l'invention est rachetée par certains mérites de facture. Il y a une vraie grâce dans l'attitude de la Clotho endormie, et l'Atropos a de la noblesse. On doit aussi féliciter M. Comerre de n'avoir pas transformé les Parques en sorcières hideuses, comme on l'a fait trop souvent. Les Parques étaient belles comme les Muses. L'art grec n'admettait point la laideur dans le Panthéon; c'est au moyen âge qu'elle a conquis ses droits de cité, et depuis lors elle en a largement usé.

De cette scène mythologique passons à l'*Hiver*. Le feu qui flambe dans l'âtre éclaire de ses lueurs rougeâtres l'intérieur de la chaumière. La mère allaite son dernier enfant; le père, adossé contre le manteau de la cheminée, écoute les beaux contes que

narre l'aïeul aux deux aînés. A l'attention qu'ils lui prêtent, on devine qu'il parle du *Chat-Botté* ou de *Barbe-Bleue*.

Le *Printemps* nous transporte dans un clair paysage, tout plein de lumière, où fleurissent les pommiers. Appuyée contre le tronc d'un arbre, une jeune fille rêve dans le verger. Les fleurs tombent en neige rose sur ses épaules; elle s'éveille à la vie en écoutant les voix des Amours qui voltigent avec des bruits d'ailes et de baisers. Ici, tout est à louer : la fraîche couleur, l'intensité lumineuse, le mouvement de la jeune fille, son expression virginale. Mais que M. Comerre ne s'imagine pas avoir peint un triptyque. Il a tout simplement réuni dans un même cadre trois tableaux différents. L'unité des colorations et l'unité des lignes font également défaut à cette grande conception.

Le plafond de M. Lyonel Royer, peint dans une claire coloration de pastel et de tapisserie, est l'apothéose de la *Liberté*. Près d'un autel, de forme circulaire, un officier français du temps de Louis XVI se tient debout, l'épée nue, fixant les yeux sur une Liberté en bonnet phrygien qui apparaît dans les nuages. Cette Liberté manque de noblesse, ce pourrait bien être cette fameuse Licence dont ont parlé si souvent orateurs et publicistes. A gauche, au premier plan, un groupe d'hommes tendent les bras, réclamant secours; au fond, on distingue, dans les nuées, un choc de guerriers. A droite les gardes françaises s'élancent à l'assaut de la Bastille, dont les hautes et massives murailles, qui ne sont pas bien d'aplomb dans le cadre, menacent de s'écrouler sur les assaillants.

M. Ehrmann a groupé, dans un hémicycle de marbre, de style corinthien, *les Lettres, les Arts et les Sciences de l'antiquité,* personnifiés par les muses et les grands hommes : Homère, Virgile, Eschyle, Aristote, Hippocrate, Apelus, Phidias, Ictinus. Ce sujet tant de fois traité, c'est le *Parnasse,* de l'École d'Athènes, de l'*Apothéose d'Homère,* de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, de Paul Delaroche. M. Ehrmann l'a renouvelé par la disposition originale des groupes et le mouvement des figures. Le dessin allie la

grâce à la sévérité. On remarquera la belle Renommée, drapée de jaune, qui s'envole devant un pilastre. La couleur est légère et harmonieuse. Fidèle aux traditions de la fresque et de la tapisserie murale, M. Ehrmann ne donne le ton véritable des draperies que dans les ombres ; il tient presque blanches toutes les parties en lumière.

Après la vision au tombeau du poète, voici le rêve même du poète peint par M. Gérôme. C'est une grève déserte des côtes de



G. BOURGAIN. — *L'exercice du canon à bord de l'Austerlitz.*

la Grande Grèce. Au loin émergent de la mer profonde deux îlots rocheux et escarpés que le soleil couchant colore de reflets de saphirs et d'améthystes. Le poète, vêtu à la dernière mode de 1804, bottes à revers, habit marron à boutons de métal, cravate et manchettes de dentelle, s'est à demi couché sur le sable. Pendant qu'il songe en contemplant le ciel sans bornes et la mer infinie, une muse drapée de vert, couronnée de laurier et portant la lyre d'ivoire, surgit derrière lui et le touche de la main. Alors tout le cortège de Poseidon

apparaît à ses regards. Les néréides se roulent nues sur le sable. Les tritons soufflent dans les conques. Les trois sirènes, Parthénope, Hygie et Leukosie, s'avancent en chantant. Aphrodite jaillit d'une gerbe d'écume; de chaque goutte amère qui tombe de sa chevelure naît un Amour. Il y a déjà tout un essaim voltigeant autour de la déesse. Assis sur un rocher, le vieux Protée garde le troupeau des phoques fatidiques. Plus loin, Poseidon rase la plaine liquide sur son char attelé de chevaux légers comme les alcyons et rapides comme les tempêtes. Arion est porté au cap Ténare par le Dauphin mélomane, et Icare, dépouillé de ses ailes dont la cire a fondu, tombe du ciel dans le gouffre.

M. Gérôme a mis dans la figure du poète toute la précision, toute la finesse, toute la fermeté de son pinceau. Les nymphes du second plan, posées dans des attitudes d'une variété, d'une souplesse et d'une grâce infinies, ont une adorable vénusté. C'est un harem, mais c'est un harem d'Olympien. Jamais peut-être M. Gérôme, qui a parfois le faire un peu sec, n'a peint des figures à ce point enveloppées d'air. Malheureusement tout n'est pas, dans cette toile, d'une égale valeur. Si l'Aphrodite, le Poseidon, le Protée rentraient dans les grottes d'azur de la mer blanchissante, si Icare avait achevé sa chute, le rêve du poète n'en serait que plus enviable.

M. Édouard Detaille a, lui aussi, imaginé un rêve, le rêve des petits soldats à pantalons rouges, humbles héros à un sou par jour qui ont pour mot d'ordre : devoir, et pour mot de ralliement : sacrifice. M. Detaille est le Meissonier de l'armée. Ce beau tableau, où une vision héroïque s'estompe confusément dans le ciel, prend d'autant plus d'effet que les fantassins endormis sont peints avec un accent saisissant de réalité. Leurs physionomies et leurs attitudes dans le sommeil ont été prises sur nature à une grand'garde de Tunisie ou à un bivouac de Normandie, quand notre camarade Detaille commandait aux sections comme officier de réserve.

La journée n'a pas été meurtrière — on est aux grandes manœuvres — mais elle a été rude. On a fait quarante kilomètres sac au dos; on a



ÉDOUARD DETAILLE





livré un combat simulé avec marches et contremarches, piétinements sur place et assauts au pas gymnastique. Le soleil a brûlé les képis, la pluie a transpercé les capotes. Arrivés à six heures au lieu du bivouac, les hommes se sont séchés aux flambées fumantes de bois vert, ils ont mangé une soupe à peine cuite, car les distributions étaient en retard; puis, roulés dans leurs couvertures, ils se sont couchés en cercle sur la terre détrempée, la tête sur le sol, les pieds tournés vers les tisons. Toute une division dort dans la plaine, gardée par quelques sentinelles qui veillent aux faisceaux sur le front de bandière. La froide nuit de septembre touche à sa fin. Les feux de bivouac s'éteignent; déjà, les premières lueurs de l'aube blanchissent l'horizon. Les soldats rêvent de leurs fiançailles avec la gloire et avec la mort. Dans les nuages, au milieu des bataillons à l'attaque et des chevauchées de cuirassiers, flottent, troués de balles et déchirés par la mitraille, les drapeaux des victoires. Ils sont là tous, les blancs et les tricolores, les aigles et les piques, planant dans la fournaise. D'abord passent les drapeaux de Valmy et de Fleurus, les drapeaux de Lodi, d'Arcole, de Hohenlinden, de Marengo, ceux d'Austerlitz, d'Iéna, d'Eylau, de Wagram, de Borodino, puis ceux du Trocadéro et d'Alger, puis ceux d'Isly, d'Inkermann, de Solférino, de Puebla... — Clairons, sonnez la diane! Que son chant joyeux et argentin réveille ces soldats, afin que leur rêve de gloire ne tourne en vision de deuil. Leur premier regard sera pour le drapeau du régiment qui repose sur deux faisceaux dans un étui de toile cirée : le drapeau neuf dont la poudre n'a pas encore éteint les couleurs et dont le vent des boulets n'a pas encore agité les plis, le drapeau des rencontres suprêmes.

Ce sont les aînés de ces soldats, ceux dont les ossements sont à Gravelotte et à Sedan et les drapeaux à Berlin, que pleure au fond des bois la muse de la tombe de M. Hébert. Sous l'ombre noire des cyprès, une femme, la tête laurée, le corps vêtu d'une tunique blanche, qui laisse nus ses beaux bras, appuie la main sur un cippe de marbre, élevé *aux Héros sans gloire*. Voici un

admirable tableau, dont on peut vanter le savant et délicat modelé, l'harmonie sombre et nouvelle, mais dont on ne saurait dire le sentiment profond et intense. Il est bien peu de figures parmi celles des maîtres contemporains qui causent une pareille impression. Comme devant la *Joconde,* au Louvre, on reste longtemps pensif devant cette femme mystérieuse, farouche et superbe. Ces yeux noyés, ce regard fixe, ces sourcils noirs presque joints, ces narines frémissantes, cette bouche sévère, expriment à la fois la douleur et la colère, la résignation et la révolte, l'abattement et la fierté, tous les sentiments qui se succèdent et se combattent dans le cœur des Français quand ils pensent à l'année maudite.

III

En attendant que la nouvelle Sorbonne serve à l'enseignement, cet édifice profite à la peinture. De mémoire de critique, jamais tant de mètres de murailles n'avaient été offerts à la féconde activité des jeunes maîtres de la palette. Le Panthéon même, il nous semble, ne présente pas un pareil développement de décorations. Escalier monumental, grand amphithéâtre, salles de cours et de conférences, salle des Actes, salle du Conseil académique, tout a été livré aux peintres. Jusque dans la salle à manger du vice-recteur, il y aura une adorable fresque. Nous en félicitons M. Gréard. Par ce temps d'inspiration symbolique n'y aurait-il pas un tableau à faire qui représenterait les Lettres et les Sciences donnant asile à la grande peinture décorative proscrite des habitations contemporaines? S'il est vrai que les monarchies protègent les beaux-arts, il est vrai aussi que les républiques ne leur sont point ennemies.

M. Benjamin Constant est un coloriste de don et de goût. Coloriste il est et il restera, à Tanger comme à Byzance, dans les intérieurs comme dans les paysages, dans les portraits comme dans les fresques.

En vain on lui objectera que la peinture décorative doit se tenir dans une coloration systématique, qu'il faut là des nuances dégradées et la matité des tons; en vain on lui citera Masaccio, Léonard, Raphaël, Jules Romain, Kaulbach, Schnorr, Hippolyte Flandrin, Puvis de Chavannes. Il répondra : Titien, Tintoret, Véronèse, Rubens, Franz Hals, Eugène Delacroix. Quels arguments et quelle éloquence! Ne discutons donc point et réjouissons-nous de voir chez les artistes tant de tempéraments divers et dans l'art tant de manifestations différentes.



Si en regardant les *Jeux pour la patrie* et le *Bois sacré* de M. Puvis de Chavannes, l'œil se repose avec plaisir dans les douces tonalités et les rapports délicats des chairs pâles, des draperies amorties, des clairs paysages et des ciels safranés, de même aussi quand on entre dans le grand salon où se trouve l'*Académie de Paris,* de M. Benjamin Constant, on est ravi et ébloui par la lumière qui irradie de ce cadre, par les vibrations et les contrastes des jaunes et des violets, des bleus intenses et des verts francs, des rouges vifs et des noirs lustrés.

O couleur! couleur! joie des yeux, comme le soleil, tu éclaires, tu

resplendis et tu réchauffes. Tu étais le rayon d'or chez Titien, la nappe d'argent chez Véronèse, la pourpre superbe et le sang généreux chez Rubens. Rembrandt te faisait flamboyer dans l'ombre chaude. Par des accords sublimes et douloureux, Delacroix t'a fait exprimer tous les drames, toutes les passions et toutes les épouvantes. On te dédaigne aujourd'hui, ô couleur! On te condamne, on te proscrit au nom de la nature, — au nom de la nature qui a créé les fleurs éclatantes, les embrasements des soleils couchants, les prairies du printemps, les forêts de l'automne, les jeux de la lumière sur l'Océan, les phosphorescences nocturnes, les métaux et les pierreries, les chevelures blondes, les lèvres rouges et la divine symphonie des beaux corps nus.

Une haute et vaste colonnade de rouge antique, qui se creuse, au centre, en hémicycle, sert de décor au grand triptyque de M. Benjamin Constant. Des deux côtés, une prairie monte en pente douce jusqu'à un bois qui verdoie sous le ciel bleu; au milieu de la composition s'élève la vieille église de la Sorbonne. A droite, les Lettres forment un sévère et charmant gynécée. La Poésie s'appuie sur une lyre d'or. Drapée de vert, l'Éloquence est debout, levant le bras en un geste oratoire. La Philosophie vient de fermer le *Novum Organum* et le *Discours sur la méthode;* elle médite les paroles des maîtres. L'Histoire lit, sur une tablette de marbre noir, le procès-verbal du long supplice de l'humanité, comme a dit Lamennais; Tacite lui retrace les forfaits des Césars, et Montesquieu lui enseigne l'iniquité des lois. La Muse tragique, ses cheveux noirs dénoués, semble regarder les drames terribles du palais des Atrides.

A gauche, les Sciences sont personnifiées par des hommes vêtus à l'antique. Un vieillard mesure la sphère céleste; près de lui, la Mécanique trace une épure sur un rouleau de papyrus. Aux cornues, aux alambics, aux matras, aux ludions, aux hygromètres et autres instruments de forme mystérieuse qui reposent aux pieds de deux graves personnages, on reconnaît en eux la Chimie et la Physique. Un homme demi-nu, portant autour des reins un tablier de cuir, se penche vers la Mécanique. C'est le Travail manuel qui demande à la Science ses moyens d'actions.





Ce Travail manuel est bien chétif et son dos en arc de cercle nous paraît d'une anatomie quelque peu hérétique. Ce n'est pas là le colosse à la Michel-Ange ou à la Rubens qu'il fallait pour représenter dans sa force de cheval-vapeur l'ouvrier des forges et des ateliers.

Dans cette vaste toile, M. Benjamin Constant a allié avec audace et bonheur le réel et le symbolique, sans nuire aucunement à l'unité de la composition et à l'harmonie de la couleur. Entre les séduisantes jeunes femmes qui figurent les Lettres et les respectables personnages qui représentent les Sciences, le peintre a groupé, au centre du triptyque, les portraits en pied du recteur de l'Académie de Paris et des doyens actuels des Facultés. Ils sont assis sur un banc circulaire dans leurs robes flottantes de cérémonie. Vous reconnaissez M. Himly, de la Faculté des Lettres, en jaune; M. Hébert, de la Faculté des Sciences, en rose pâle; M. Gréard, en noir, avec l'épitoge violette; M. Brouardel, de la Faculté de Médecine, en pourpre; M. Beudant, de la Faculté de Droit, en rouge; M. Lichtenberger, de la Faculté de Théologie protestante, en noir et en violet. Peut-être nous abusons-nous, mais il nous semble voir dans ces portraits comme un lointain souvenir des grandes peintures de Hals à l'hôtel de ville de Harlem. En vérité, ce groupe est superbe par le relief des figures et la vigueur du coloris. C'est là que se portent d'abord les yeux, c'est là qu'ils reviennent sans cesse après avoir erré sur les parties latérales. Placer le groupe principal au centre d'un tableau, c'est obéir à un principe élémentaire de l'art du peintre; mais obtenir que par son intérêt propre, indépendant de sa position dans le cadre, ce groupe attire et retienne les regards, c'est faire triompher avec éclat une des lois primordiales de la composition.

IV

M. François Flameng paraît avoir trop méconnu cette loi dans le panneau central de son triptyque de l'escalier de la Sorbonne. Le

cardinal de Richelieu, nous apprend l'inscription placée dans un cartouche, pose la première pierre de l'église de la Sorbonne. Or, que voyons-nous? Au premier plan, des maçons, de grandeur naturelle, sur un vaste échafaudage qui occupe toute l'étendue de la toile; au second plan, une assise de pierres; enfin, au troisième plan, à gauche, un tout petit cardinal entouré d'une foule de gentilshommes. Richelieu frappe une pierre avec la smille, tandis que, près de lui, Lemercier, l'archiviste de la Sorbonne, tient l'auge remplie de plâtre gâché. Mais il faut presque une lunette d'approche pour reconnaître ces divers personnages qui, dans l'éloignement de la perspective, semblent, par rapport aux maçons du premier plan, des citoyens de l'île célèbre de Lilliput.

On comprend l'idée de M. François Flameng. Il a voulu éviter la froideur et la solennité d'une cérémonie officielle en introduisant dans la scène l'élément familier et pittoresque. Mais outre qu'il a violé ainsi les lois de la composition picturale en sacrifiant le principal à l'accessoire, il a, sous prétexte de vérité prise sur le vif, péché gravement contre la vraisemblance. Quand un premier ministre qui s'appelle le cardinal de Richelieu vient poser la première pierre d'un édifice dans toute la pompe civile, religieuse et militaire que Paris peut donner, quand il est mené sous un dais, quand il est accompagné d'une cour de magistrats, de prélats et de gentilshommes, quand il est escorté par les mousquetaires et les hallebardiers, quand, autour de sa robe de pourpre, miroitent les casaques de soie, brillent les chapes roides d'or, frissonnent les plumes blanches des feutres, étincellent les colliers d'Ordres et luisent les rapières et les pertuisanes, le mouvement instinctif du populaire est de regarder cette scène. Or les maçons, qui, sur leur échafaudage, se trouvent aux premières places et dont rien n'intercepte la vue, tournent fort irrévérencieusement le dos à Son Éminence et semblent ne s'inquiéter en aucune façon de cette cérémonie. Si républicains que soient ces compagnons, ces gâcheurs de plâtre et ces monte-auges de l'an 1635, si désireux que puissent être ces démocrates d'il y a deux siècles de manifester leur mépris pour les vaines pompes de la royauté et de donner une leçon au tout-puissant ministre, il est

cependant peu vraisemblable qu'ils se refusent ce spectacle magnifique et gratuit. Dans l'idée première de M. François Flameng, les maçons, cela paraît évident, devaient regarder Richelieu; mais, en faisant l'esquisse, le jeune peintre a compris qu'il ne pouvait cependant pas peupler tout son premier plan avec des figures vues de dos. Au milieu de tant de dos incongrus, il fallait bien quelques visages. Alors, il a commandé : demi-tour! à la moitié de l'équipe, et voici maintenant un ouvrier sur deux qui examine non point l'éblouissant



cortège du cardinal-duc, mais les jolies visiteuses du Salon de 1888.

Dans le volet de droite on remarque le même sacrifice de la vraisemblance historique à l'effet pittoresque. M. François Flameng a peint la réception du recteur Galland par Henri IV, le 1er février 1595. C'était l'usage, chaque année à pareille époque, que le recteur, accompagné des doyens des Facultés, vînt présenter un cierge au roi de France. Cette audience de 1595 marque dans l'histoire de la Sorbonne, car, ce jour-là, Henri IV informa officiellement le recteur qu'il avait le projet

de réformer l'Université. Il est donc fort probable que l'audience fut donnée dans une salle du Louvre. Mais M. Flameng ne l'entend pas ainsi. C'est sur le palier d'un escalier extérieur que le bon roi, cuirassé, botté, l'écharpe du commandement en sautoir et le chapeau empanaché sous le bras, reçoit la députation sorbonique. Il paraît dire à Galland : « Monsieur le recteur, les meilleures harangues sont les plus courtes. Je vous remercie de votre visite. Je vous entretiendrai bientôt de mes projets de réforme de l'Université, mais aujourd'hui je suis fort pressé. Je vais passer en revue le régiment des gardes de M. de Crillon ! »

Sans doute, la peinture décorative vit de convention, et nous ne nous aviserions pas de reprocher des invraisemblances aux fresques de M. Puvis de Chavannes, ni de faire remarquer, en parlant de la grande toile de M. Benjamin Constant, que MM. Gréard, Himly, Brouardel et Beudant n'ont pas accoutumé de s'asseoir, en costume officiel, au milieu de la place de la Sorbonne. Mais, s'il convient à un artiste d'introduire dans la peinture murale la vérité et la précision de la peinture d'histoire proprement dite, on est en droit d'exiger qu'il ne manque pas aux vraisemblances les plus élémentaires.

Ces réserves faites sur ces outrages à la vérité comme aussi sur ce manque d'unité dans la conception et dans l'ordonnance, — car le panneau de droite, qui représente les poètes et les savants de la Renaissance, ne correspond ni par le décor ni par le groupement des figures à l'*Audience du recteur Galland,* — il reste beaucoup à louer : la couleur tenue dans une gamme dégradée et harmonieuse et bien appropriée à la décoration d'un escalier monumental, les attitudes pittoresques des personnages, l'aspect général des panneaux, tous trois regardés isolément, enfin et surtout, le merveilleux fond du décor. C'est le vieux Paris, à la fin d'un après-midi de printemps, baignant dans l'atmosphère rose et fluide. Du fouillis des pignons aigus et des toits d'ardoises émergent les cloches, les tours et les flèches des monuments et des églises ; la Sainte-Chapelle, Saint-Séverin, la tour de Nesle, la tour Saint-Jacques, Notre-Dame. De minces filets de fumées rousses et grises montent en légers tourbillons sur un ciel d'or pâle. Ce décor de fresque est un



des plus ravissants paysages du Salon, où il y a tant de beaux paysages. — Encore une petite critique de détail : l'architecte qui se tient debout au premier plan, sur l'échafaudage, ne projette pas d'ombre, en sorte qu'il semble suspendu en l'air. M. Flameng a une propension à omettre les ombres portées. On dirait qu'il a illustré le célèbre conte d'Adalbert de Chamisso, *l'Homme qui a perdu son ombre*.

Pour rester dans les tonalités discrètes de la peinture murale, M. François Flameng, M. Ehrmann, d'autres encore, amortissent les couleurs vives et riches, en dégradant les parties en lumière et en atténuant la vigueur des ombres. M. Chartran procède autrement. Il ne charge sa palette que des seules couleurs claires : les gris fins, les lilas, les jaunes de Naples, les roses et les bleus pâles, les verts d'eau, les pourpres attiédis. C'est dans ces colorations très douces, très délicates mais un peu mièvres, que M. Chartran a peint pour la Sorbonne, avec beaucoup de style, *Vincent de Beauvais et Louis IX à l'abbaye de Royaumont*.

V

Selon les astronomes, la Voie lactée est une multitude innombrable d'étoiles. Selon les poètes anciens, c'était la voie lumineuse qui donnait accès au palais de Zeus, et ils en attribuaient la formation à quelques gouttes de lait tombées de la bouche d'Hèraklès quand Hèrè aux bras blancs vint lui donner le sein. Pour M. Ernest Michel, la Voie lactée est une théorie de femmes nues qui planent dans le ciel nocturne, l'étoile au front. L'idée est poétique et picturale. Mais quel maître il faudrait pour grouper ces quarante ou cinquante figures de femmes nues et pour les peindre dans leur beauté, leur grâce et leur éclat de jeunesse éternelle !

Les *Propos d'amour*, de M. Lucien Berthault, ne sont point sans agrément. La scène se passe à l'époque mythologique où les jeunes

filles se promenaient nues dans les champs et « flirtaient » en tout bien, tout honneur, avec des chevriers galants et des bouviers bien élevés. Au milieu d'un vallon qui fuit en perspective et que traverse dans sa longueur un petit cours d'eau, trois jeunes filles font la sieste en écoutant les paroles d'un berger vêtu d'une peau de mouton et appuyé sur sa houlette. L'une des jeunes filles effeuille une marguerite. Au loin, un pâtre serre contre sa poitrine une quatrième jeune fille qui paraît n'opposer aucune résistance à cette effusion. La flirtation est ici plus



avancée qu'au premier plan, où on n'en est encore qu'à interroger l'oracle des champs. Le paysage, clair et mat, a de l'harmonie et de l'atmosphère; les figures de femmes sont d'un joli dessin, mais, sous prétexte de plein air sans doute, M. Lucien Berthault a modelé trop sommairement les nus. Il n'a pas non plus su donner le caractère et le charme aux physionomies. De l'effeuilleuse de marguerites, on dirait une pensionnaire du couvent des Oiseaux. C'est vraiment trop d'innocence pour le temps et pour le costume.



Voici encore un autre panneau décoratif. Auteur : M. Émile Bastien-Lepage ; sujet : un paysage très pâle et d'une grande illusion d'étendue, au milieu duquel marche une jeune fille peinte avec une extrême recherche de naïveté. La couleur est agréable et la perspective aérienne est bien rendue. Nous nous demandons d'ailleurs pourquoi ce paysage, d'un caractère tout à fait moderne, — nous écririons volontiers l'affreux barbarisme : *moderniste* qui exprimerait mieux ce que nous voulons dire, — est dans un diptyque à ornements de style roman.

Ce genre de bordure conviendrait mieux à la *Légende de saint Denis* de M. Delance, encore que le jeune peintre ait mis cette hagiographie au goût du jour, comme jadis Madame Dacier accommodait l'*Iliade*. Le vénérable apôtre vient d'être décapité. Mais, sans s'inquiéter de cette opération, il a ramassé sa tête sanglante, l'a prise dans ses deux mains et, chargé de cette précieuse relique, il se promène gravement dans les environs de Paris, ou plutôt de Lutèce. Au fond, les maisons de la ville s'estompent dans la brume crépusculaire; à droite, s'élève le Mont-Valérien. Les gens du peuple et les légionnaires romains qui ont assisté au supplice suivent saint Denis à distance respectueuse, en faisant de grands gestes. Quant aux braves paysans, occupés à labourer et à ensemencer, on conçoit leur effarement à la vue du martyr. Les uns s'enfuient, d'autres restent comme pétrifiés par la terreur; des femmes tombent à genoux, se cachant le visage dans les mains. Cette scène, qu'on a vue si souvent peinte sur fond d'or avec des personnages de convention, prend un étrange caractère dans ce paysage tout moderne et tout plein d'air et avec ces figures de campagnards pris sur nature. Cette page de la *Légende dorée* devient un fait-divers. On a l'illusion que l'on peut désormais rencontrer des décapités déambulant par les allées du bois de Boulogne. En cherchant à mettre la vérité locale et familière dans un pareil sujet, on risquait de trouver le ridicule. Or, le tableau de M. Delance ne prête nullement à rire. Ce saint Denis a une noblesse et une dignité qui imposent. Au point de vue du métier du peintre, il y a beaucoup à louer. Les figures, bien que d'une facture un peu sommaire, sont dans la vie et dans le mouvement. Le paysage

de banlieue parisienne a beaucoup d'étendue et d'effet. Peut-être M. Delance a-t-il donné trop d'importance au décor. C'est le système de la jeune école qui fait les figures pour animer le paysage, au lieu de faire le paysage pour encadrer les figures.

M. Duez a appliqué ce principe dans toute sa rigueur en peignant pour la Sorbonne *Virgile s'inspirant dans les bois*. C'est au sommet d'une colline surplombant la baie de Naples, à l'ombre des sapins maritimes tordus par le souffle du large, que passe Virgile, grave, réfléchi, méditant l'épisode de Marcellus. Sur le sable poussent des pavots roses et lilas. Pourquoi ces fleurs somnifères sous les pas de l'auteur de l'*Énéide?* Nous supposons que ce n'est pas une épigramme, qui serait déplacée surtout à la Sorbonne. Vêtu de blanc et de violet et la tête laurée d'or, le poète se présente de profil, le menton dans la main, les yeux fixés vers la terre. On reconnaît les traits un peu féminins, la physionomie douce et mélancolique que la tradition prête à Virgile et qui l'avaient fait surnommer la Vierge par les habitants de Naples. M. Duez a cru atteindre à un grand effet en plaçant cette unique figure au milieu de l'immensité de la forêt, de la mer et du ciel. Mais le malheur, c'est que les vêtements violets et blancs de Virgile se confondent avec les troncs, d'un gris violâtre, des sapins, si bien que la figure ne se détache pas du décor. Il faut littéralement chercher le Virgile parmi tous ces sapins. Et quelle blessante harmonie entre les violets des troncs d'arbres et les verts crus et durs du feuillage! La vue ne s'arrête avec quelque plaisir dans cette immense toile que sur l'échappée de ciel et de mer à la droite de la composition. Là seulement, on retrouve la belle couleur lumineuse avec laquelle M. Duez nous a si souvent charmés. C'est pour la sixième ou la septième fois que nous avons à parler de M. Duez, qui est un fidèle des expositions annuelles. Malheureusement, il n'y brille pas d'un éclat égal. Nul n'est plus journalier. Il a trop de valeur pour être jamais médiocre. Aussi, quand il ne mérite point tous les éloges, il mérite toutes les critiques. Nous regrettons d'avoir à dire qu'avec le *Virgile* M. Duez s'est mis dans ce dernier cas. La recherche du grand

FIRMIN GIRARD







style est restée sans succès, la composition est manquée, le coloris est triste et criard. C'est une erreur d'un peintre de grand talent. C'est une bataille perdue après tant de batailles gagnées.

M. Rosset-Granger, un jeune peintre, ne travaille pas encore pour la Sorbonne, mais un amateur intelligent a eu l'idée de lui confier la décoration de son hôtel. Bien lui en a pris. La grande toile des *Vendanges à Capri* est toute resplendissante. Au fond, la mer bleue brasille aux rayons de pourpre du soleil couchant. A droite, sur les marches d'un escalier qui donne accès à une terrasse tapissée de treille, de belles jeunes femmes vident leurs mannes d'osier pleines de raisins. A gauche, d'autres vendangeuses portant sur leur tête les lourdes corbeilles, gravissent, pareilles à des canéphores antiques, un sentier rocailleux creusé le long de la falaise et surplombant la mer. M. Rosset-Granger n'a fait là qu'une toile purement décorative, mais il a mis le soleil dans le décor et il a posé les femmes qui animent ce pays en des attitudes nobles, amples et naturelles que ne désavoueraient ni M. Lhermitte, ni peut-être M. Jules Breton.

Le *Pro aris et focis,* de M. Loëwe-Marchand, représente un héros nu, tombé frappé à mort ou pied d'un autel de forme circulaire; il élève dans sa main droite le tronçon d'un glaive vers la Gloire qui descend des nues pour lui fermer les yeux. Voici un héros qui *pose* trop pour nous émouvoir et une Gloire qui est trop vulgaire pour que nous enviions ses suprêmes embrassements. Ce tableau est honorable par le sentiment, comme l'est le fragment des *Œuvres de la miséricorde,* de M. Lehoux. Il est très bien pour un guerrier de mourir en défendant la patrie et pour un prêtre de consoler les forçats et d'enterrer les cadavres des pestiférés. Mais, au Salon, il importe que ces généreuses actions soient peintes avec de l'accent et du style.

C'est un rêve enivrant de jeunesse et de nature, de lumière et d'espace, que le panneau décoratif de M. Raphaël Collin. Une vaste prairie tout ensoleillée s'étend le long d'un bois, dont l'abondant feuillage trace une ligne onduleuse, d'une grâce infinie, sur le ciel bleu

et fluide où glissent des nuages légers et blancs, pareils à des plumes de cygnes. A gauche, dans une grande éclaircie, la prairie fuit vers l'horizon lointain. A droite, au second plan, près d'un bouquet d'arbres, une femme demi-nue sort d'un fourré, et, un peu plus loin, trois nymphes, qu'on croirait sculptées par Clodion et descendues de leur socle, dansent en rond sur l'herbe épaisse. Au premier plan, s'avance une jeune fille serrant dans ses bras contre sa poitrine une gerbe de fleurs des champs. Le cartouche placé au bas de cette belle peinture porte : *Fin d'été*. A voir cette fraîche prairie, ces arbres d'un vert tendre, ce ciel clair et doux, tout ce site printanier éclairé d'une lumière égale et baignant dans une atmosphère laiteuse, on a plutôt l'illusion de la fin d'une journée de printemps. Les figures qui animent le paysage font, elles aussi, penser au printemps. Ces nymphes déchevelées qui, grisées d'air et de soleil, mènent leur ronde de mimallones, semblent dans l'ivresse du réveil de la nature. Cette jeune fille, si svelte en son galbe, si virginale en son expression, si délicate encore en ses formes, apparaît comme la déesse même du printemps et de la jeunesse. L'inscription qu'il faudrait à cette œuvre exquise, d'un art accompli et d'un charme souverain, ce serait ces deux vers du poète italien — les plus pénétrants et les plus mélancoliques que je sache : — « O Printemps, jeunesse de l'année! O Jeunesse, printemps de la vie! »

VI

Il y a mille façons de juger un tableau. La plus simple et la meilleure, à notre avis, est de se poser cette question : Me plairait-il d'avoir ce tableau chez moi ? ou encore celle-ci : Ce tableau ferait-il bien au Louvre ? Remarquez que ces deux questions sont presque identiques, car, sauf quelques toiles, comme par exemple *les Noces de Cana,* qui, à cause de leurs dimensions, ne pourraient trouver leur place dans une habitation particulière, on voudrait avoir sans

cesse sous les yeux les admirables peintures du Louvre, et, réciproquement, les tableaux qu'on aimerait à posséder — nous ne disons pas, hélas ! les tableaux que l'on possède — ne détonneraient point dans la Grande Galerie ou dans la Salle des Sept Cheminées. Si donc devant quelque tableau du Salon on peut en toute sincérité, sans obéir aux influences de la mode capricieuse et des renommées bruyantes et éphémères, répondre affirmativement à l'une ou à l'autre de ces deux questions, c'est que l'œuvre qui les motive a une valeur sérieuse et durable. Il en est ainsi du *Saint Sébastien,* de M. Henner. Nous le voyons déjà en plein Salon carré. Pourquoi mettre des réticences pour exprimer l'admiration si légitime et si franche que nous inspire ce beau et puissant tableau ? Pourquoi ne pas oser dire aujourd'hui ce que tout le monde dira dans cent ans ?



Les ténèbres couvrent la terre endormie ; une dernière lueur

s'éteint à l'horizon. Irène et une autre sainte femme, venues sur le lieu du supplice pour donner au martyr la sépulture chrétienne, l'ont trouvé encore vivant; elles l'ont détaché de l'arbre où l'avaient lié les archers mauritaniens. Il est assis, nu, sur un banc de rocher, le torse appuyé contre le tronc de l'arbre, les jambes allongées, la tête mourante s'inclinant vers l'épaule, dans un mouvement adorable de grâce et d'abandon. Agenouillée à ses pieds et vue de face, Irène panse une des nombreuses blessures du jeune centurion. L'autre femme, debout, la tête presque entièrement cachée par les grands plis noirs du voile monacal, scrute l'obscurité, épiant anxieusement si quelque prétorien ne s'avance point pour chasser elle et sa compagne et achever le supplicié. Rien de plus pathétique que cette sombre figure de profil perdu. Delacroix en eût été ému, lui qui savait mettre le drame dans un geste, dans un accord de tons, dans un jet de draperie. Le beau corps nu de saint Sébastien ressort en plein relief, en une clarté superbe, sur les noirs lumineux des robes des femmes et sur les noirs profonds des verdures et du ciel. Par l'effet du contraste, les ténèbres des seconds et des troisièmes plans et la draperie d'un blanc intense et froid qui recouvre le rocher donnent aux chairs éburnéennes un éclat blond et chaud. Le choix du type est excellent. Ce n'est point l'ascète émacié des primitifs, ce n'est point non plus le jeune soldat dans l'épanouissement de sa force musculaire des écoles italiennes de la Renaissance. C'est l'éphèbe grec en son élégance et sa grâce nerveuse. Praxitèle eût sculpté ainsi Adonis mourant.

Voici que, devant un tableau, le nom d'un sculpteur nous vient à la mémoire. C'est peut-être que le tableau de M. Henner, classiquement composé en pyramide selon les lois les plus rigoureuses de l'esthétique, où les figures se groupent sans laisser entre elles le moindre vide, et où les contours se confondent comme dans le marbre avec la forme même, a l'apparence harmonieuse, calme et solide d'une œuvre statuaire. Un maître de la sculpture en ferait un haut-relief d'une rare beauté. Seulement, ici, le marbre



est une pâte grasse, souple et ferme, modelée et pétrie avec de la lumière.

VII

Autre groupe; autre peinture : le *Premier Deuil,* de M. Bouguereau. Sous un ciel chargé de nuées sombres, au milieu d'une vaste et morne plaine qui est loin, bien loin! du jardin de l'Éden, Adam et Ève pleurent la mort d'Abel et le crime de Caïn. Assis sur un banc de rochers, Adam porte, étendu sur ses genoux, le cadavre livide d'Abel. Ève, demi-nue, agenouillée, le visage dans ses mains, appuie sa tête contre la poitrine du premier homme, pleine de tant de douleurs. C'est l'œuvre d'un très savant et très habile peintre, la chose est incontestable. Mais d'où vient que cette scène de sang et de larmes nous laisse sans émotion ? D'où vient que cette peinture impeccable ne nous frappe ni ne nous séduit? Nous en avons souvent donné les raisons, tout en rendant justice au goût et au savoir de M. Bouguereau. On nous passera de ne point nous répéter une fois encore.

Étique, décharné, parcheminé et bitumineux comme une momie qui a passé trois mille ans dans son sarcophage, le *Christ en croix* de M. Aranda n'est point fait non plus pour nous émouvoir et encore moins pour nous charmer. Au reste, il est peu visible dans le cadre, M. Aranda ayant choisi pour peindre le divin crucifié cette dixième heure du jour où, selon saint Mathieu, toute la terre fut couverte de ténèbres.

Il fait un peu moins noir dans le chaume de M. Aman Jean qu'éclairent les dernières lueurs du soir. Au milieu du champ qui monte en pente douce presque jusqu'au ciel, s'élève un édicule de style roman où repose le Christ mort. Debout contre une colonnette, une pauvre femme vêtue de noir, personnification de toutes les

misères et de toutes les tristesses, regarde le cadavre du Rédempteur. Si on peut s'étonner quelque peu de l'étrangeté de cette composition, si l'on se demande par quel nouveau miracle le corps glorieux du Nazaréen se trouve transporté dans une plaine de la Beauce ou de l'Artois, on n'en reconnaît pas moins que ce paysage automnal et crépusculaire et cette figure noire qui se dresse près d'un tombeau ont une grande impression de mélancolie.

C'est aussi une demi-obscurité qui règne dans le tableau de M. Leenhardt. Le matin du troisième jour après le Crucifiement, Marie-Madeleine s'achemine vers le sépulcre et voit aux clartés violettes de l'aube que la pierre est enlevée du tombeau. M. Leenhardt a fort maltraité la Madeleine. Il a fait d'elle une façon de grosse servante, gauche et commune, qui manifeste son étonnement en ouvrant des yeux tout grands et en laissant tomber l'encensoir qu'elle porte à la main. Le livret nous trompe. Ce n'est point une scène de l'Évangile, c'est une fable bien connue du bon La Fontaine : *Perrette et le pot au lait,* à cette différence que la jarre de terre est remplacée par un encensoir.

Si M. Leenhardt a représenté avec une extrême vulgarité cet épisode de la vie de Marie-Madeleine, M. Lalire a peint d'un pinceau brillant, mais bien profane, la mort de la sainte. Les élégants anges nus aux formes androgynes qui volent autour du grabat où elle agonise et qui, dans le panneau de gauche, emportent son corps au ciel, donnent au tableau un caractère fort peu édifiant. La *Sainte Cécile martyre,* de M. de Richemont, conviendrait au contraire très bien à la décoration d'une église. Solidement modelés et vigoureusement peints, les personnages qui entourent la martyre, couverte d'un suaire transparent, contrastent, en un heureux effet, avec le corps émacié, presque immatériel, et déjà glorieux qu'ils vont porter au tombeau.

Quand nous aurons mentionné l'agréable *Sainte-Famille* de M. Giacomotti ; — la *Lux incarnationis* de M. Gutherz : une foule d'anges, d'archanges, de trônes et de dominations aux ailes diaprées

et aux robes multicolores qui regardent des cieux le petit village de Nazareth dans une irradiation miraculeuse ; — la jolie légende du *Fil de la Vierge,* de M. Hippolyte Lucas : des oiseaux qui s'ébattent sur le rouet de Marie pendant son sommeil et emportent dans leur bec les fils de lin pour les accrocher aux buissons ; — *Joseph expliquant les songes,* de M. Georges Cresson ; — et enfin



la *Naissance de Benjamin,* de M. Émile Lévy, peinture délicate, d'un joli sentiment mais d'un coloris un peu pâle, la revue des peintures religieuses sera terminée.

Il y a bien encore deux *Tentations de saint Antoine.* Mais jusqu'à quel point cet épisode de la vie du célèbre ermite appartient-il à la peinture religieuse ? Plus d'un curé, assurément, aurait scrupule à accepter pour son église le tableau de M. Quinsac ou le tableau

de M. James Bertrand. Dans le premier, l'artiste a voulu renouveler ce sujet quelque peu suranné en peignant l'anachorète sous les traits d'un homme jeune encore et portant un costume très sommaire : une simple peau de bique qui lui ceint les reins. Antoine est en prières, devant un livre et une tête de mort, lorsque sur la paroi granitique de la grotte lui apparaissent deux femmes nues, dans un nuage lumineux. Derrière ces courtisanes de l'enfer, le démon étend ses grandes ailes de chauve-souris. A ce spectacle, le saint détourne la tête. Est-ce afin d'échapper au charme de ces chairs roses et satinées ? Est-ce parce qu'il juge ces créatures d'un dessin trop incorrect pour leur sacrifier ses vœux de chasteté ? Dans l'autre *Tentation,* peinte d'un pinceau un peu sec par M. James Bertrand, tout un essaim de femmes nues sortent des crevasses des rochers ; deux autres se roulent à terre en des mouvements de bacchantes. Ici nous retrouvons avec sa robe de bure, sa cordelière et sa barbe grise le bon saint Antoine traditionnel, le saint Antoine de Callot et de Téniers et aussi celui de Guignol et des baromètres. Il a son capuchon rabattu sur les yeux : Rentrons vite ; il va pleuvoir !

VIII

Les fervents de la peinture mythologique deviennent plus rares encore que ceux de la peinture religieuse. On pourrait dire que les autels des dieux sont désertés si M. Checa ne sacrifiait à Hadès. Il a peint avec une vigueur et une fougue tout espagnoles l'*Enlèvement de Proserpine.* Le rapt est accompli. Hadès ramène dans l'empire des Ombres sa captive qui se débat et se tord entre ses bras. Le char d'or, attelé de quatre chevaux noirs comme l'Érèbe : Orphnaeus, Aéthon, Nyctaeus et Alastor, roule au bord du Phlégéthon sur un étroit chemin, creusé dans le flanc de la montagne, qui ceint le Tartare d'un rempart d'airain. Frémissants, le feu aux yeux,





l'écume à la bouche, les chevaux emportés dans un galop furieux semblent près de sortir du cadre. Il faut regretter que la figure de Hadès, où le peintre n'a pas su imprimer le caractère mystérieux et sinistre du dieu souterrain, ne réponde point à ce décor grandiose et à ces chevaux vraiment plutoniens. — M. Henri-Eugène Delacroix, qui a un nom bien lourd à porter, expose une terrible dégringolade de Titans précipités du mont Othrys, débauche de faces convulsées et de muscles tendus à faire crever la peau. Michel-Ange doit s'avouer vaincu !

Passons à des sujets moins tumultueux. M. Abel Boyé modifie agréablement la légende d'Actéon. Le fils imprudent d'Aristée demeure, comme il convient, changé en cerf; mais, au lieu de s'enfuir dans les forêts du Cythéron devant les molosses ameutés, il prend son parti de sa métamorphose. Il s'apprivoise, il se fait bête privée, il broute l'herbe fraîche et les jeunes pousses au milieu du cortège d'Artémis; et, le soir, c'est une nymphe de la déesse qui le mène boire au ruisseau. Le ciel pâlissant se colore de reflets de soufre, les pénombres bleuâtres du crépuscule commencent à s'étendre sur les bois et la plaine ; il reste tout juste un dernier rais de soleil pour venir mettre une auréole à la chevelure blonde de la nymphe et lui caresser le contour extérieur de l'épaule. Cette femme nue, vue de dos et baignant entièrement dans la demi-teinte, est modelée avec beaucoup de fermeté et de délicatesse. Le galbe est joli et l'attitude a de la grâce et du naturel, bien que peut-être la figure hanche un peu trop. M. Abel Boyé est maître dans la science des fines tonalités. Ses chairs ont des gris lilas qui rappellent l'exquise douceur des pastels. Voilà, en vérité, un charmant tableau, très étudié et très séduisant, où la poésie de l'artiste s'accuse dans le savoir du peintre.

Avez-vous vu au musée de Naples les fresques de Pompéi et d'Herculanum ? Si oui, l'*Hyménée* de M. Ernest Laurent sera un souvenir de ces belles peintures ; si non, ce sera une révélation. Ce curieux pastiche représente le dénouement — ou à peu près — d'un

certain nombre d'histoires d'amour. C'est dans la nuit étoilée, sur une terrasse jonchée de fleurs où l'on accède par un escalier de marbre ; à droite, s'élève la maison de l'époux ; à gauche, au bas des degrés, dans l'ombre des oliviers, des pins et des myrtes qu'éclairent faiblement les porte-torches, se tient le cortège de l'épousée. La vierge à qui Aphrodite vient d'enlever ses derniers voiles s'avance, conduite par la déesse, vers sa demeure nouvelle. Sur le seuil, le jeune homme lui tend les bras dans un geste charmant, empreint à la fois d'amour, de désir et de respect. Rien de plus chaste, de plus immatériel que cette scène qui aurait pu être interprétée tout différemment. Nous aimons à le répéter, la couleur tenue dans une gamme très rompue, le décor, les attitudes élégantes, simples et pudiques donnent l'illusion d'une peinture antique, et après y avoir corrigé quelques fautes de dessin, Prudhon eût volontiers signé la figure du jeune époux.

M. Chalon n'a pas atteint à ce caractère antique dans sa *Circé* changeant en pourceaux les compagnons d'Odysseus. D'ailleurs il ne semble pas y avoir cherché. C'est une apothéose de féerie éclairée par un jet de lumière électrique. Aujourd'hui, il n'est pas de drame, d'opéra, de ballet, voire même de comédie où cette lumière sublunaire ne joue son rôle. Il serait bien désirable que les peintres, dont la palette a pourtant d'autres ressources, laissassent cet éclairage fantasmagorique aux théâtres subventionnés ou non. Bleues sont les ombres du corps nu de la magicienne, bleue est l'immense auréole qui nimbe sa tête, bleue est l'eau du bassin qui se creuse devant son trône de lapis et de saphirs. Seuls les intéressants animaux vautrés au premier plan, dans la pénombre, échappent à ce bleu envahissant. Les poètes ont fait Circé fille du soleil, M. Chalon veut qu'elle fût fille de la lune. Cette figure passée au bleu et dessinée sans sûreté ne manque pas néanmoins d'une certaine grâce.

L'*Énigme*, de M. Agache, est en effet fort énigmatique, et les vers d'un poète de talent, M. Edmond Haraucourt, que le peintre



a inscrits sur le cadre, n'aident point à en pénétrer le sens mystérieux. Sur un fond rose, peint en teinte plate, une femme vêtue d'une robe vert foncé que recouvrent de grands voiles de crêpe noir se détache ou plutôt se découpe en vigueur. Elle est debout, au haut d'un escalier de marbre, tenant d'une main un masque et de l'autre un pavot du plus beau rouge. Près d'elle, dans une vasque de bronze japonais, baigne un bouquet de pavots ; une des fleurs est tombée sur la dalle. Sans doute nous perdrions notre temps à vouloir comprendre cette allégorie en casse-tête chinois, où les pavots veulent dire : oubli, et les voiles de deuil : souvenir. Contentons-nous de regarder cette figure de grand style et de couleur vibrante, à laquelle nous reprocherons seulement de ne point tourner et de paraître plaquée contre le fond. M. Agache a cherché, sans la vaincre, la difficulté de donner le relief à une figure qui se détache en valeur sur un fond clair et uni.

IX

Voici venir la théorie blanche et rose des femmes nues, déesses et mortelles, nymphes au fond des bois, néréides jouant sur les flots, et contemporaines à leur toilette. Dans ce concours de beauté, il se pourrait que la couronne appartînt à la *Thétis* de M. Albert Édouard, élégante et gracieuse comme une Diane de la Renaissance. Assise sur le dos d'un dauphin, elle vogue à travers la mer sans bornes, dans les clartés roses et lilas de l'aube. Ce ciel très lumineux et très délicatement coloré s'accorde en une fine harmonie avec les chairs d'un gris rosé de la néréide et les voiles légers, teintés de lilas, qui flottent autour de son corps nu. Le galbe est élégant, le modelé ferme et délicat, le dessin sans reproche. On doit aussi vanter la justesse des localités. Le ciel s'éloigne fluide et léger, les voiles transparents s'agitent au souffle de la brise, la femme est de divine

argile, la vague glauque a la densité de l'eau salée, le dauphin ruisselant d'eau sent la poissonnerie.

Peut-être avons-nous déjà vu la *Vague du Matin,* de M. Krug, dans le célèbre tableau de M. Cabanel : *la Naissance de Vénus.* C'est la même pose et la même couleur, sinon la même perfection de dessin ; mais ces figures-là sont toujours fort agréables à revoir.



Nous aurions mauvaise grâce à nous plaindre de cette contre-épreuve. On aimerait toutefois un peu plus de vie dans cette *Vague du Matin.* La poitrine, complètement exsangue, est celle d'une morte. En examinant la *Baigneuse* de M. Bouguereau, on se demande s'il est vrai, comme l'a prétendu Hogarth, que la ligne serpentine soit la ligne de beauté. Après avoir jeté un regard sur la souple *Léda* de M. Bramtot, sur l'élégante *Fragilité* de M. Ballavoine, sur la pauvre



Cigale de M. Georges Callot, morte de faim et de froid « quand l'hiver fut venue », sur la *Pàquerette* de M. Franck Lamy, d'une facture un peu sommaire, à notre gré, mais d'un franc coloris ; enfin sur le *Printemps,* de M. Clément Lafranchise, qui a la touche large et grasse : une fillette assise au milieu des fleurs, charmante en sa juvénile gracilité et en son expression de candeur ; passons à des nus moins mythologiques, moins symboliques et surtout moins poétiques.

Sous prétexte de modernité, M. Henri Gervex nous fait pénétrer dans le cabinet de toilette d'une très honneste dame à l'heure du *Tub*. La scène paraît fort exacte ; c'est un document humain. Voici le bassin de zinc, l'éponge, le flacon d'eau de Cologne, la brosse de laine. Une camériste correctement vêtue de noir, avec le tablier blanc et le bonnet à brides flottantes, tient le peignoir de coton spongieux qu'elle se dispose à jeter sur les épaules de sa maîtresse. Celle-ci, une partie du corps en pleine lumière, l'autre dans la demi-teinte, montre son dos au spectateur ; du visage, on aperçoit seulement la joue et l'oreille. Le torse légèrement penché en avant, elle relève de la main son épaisse chevelure rousse. Il faut s'approcher de très près — il est vrai que nous avons la vue basse — pour apprécier les mérites de cette peinture : le savant modelé de ce corps nu, les gris très fins et les roses pâles des carnations, les noirs si lumineux de la robe de la femme de chambre. Mais d'un peu loin, ce tableau paraît sourd et atone. On y cherche en vain le charme et le rayonnant éclat de la *Femme au masque,* exposé l'an dernier par M. Gervex.

M. Carrière a peint aussi *une Femme à sa toilette*. Vue de dos, elle est assise devant une table où l'on distingue un flacon d'eau dentifrice. Quelques personnes disent grand bien de cette ébauche informe, entièrement noyée dans la pénombre. Que la facture soit très large, nous n'en disconvenons pas ; mais en vérité cette grosse femme devait se hâter de remettre son corset pour arrêter ce débordement de chairs molles. — Assise sur une peau d'ours blanc,

devant un rideau de satin blanc, une jeune femme au corps blanc fouetté de rose arrange ses cheveux. M. Édouard Toudouze a répété là l'agréable symphonie en blanc et en rose.

Un bien joli tableau, c'est *le Bain* de M. Prinet. Dans le clair-obscur d'une salle de bain, où la lumière pénètre par une fenêtre qui s'ouvre au fond sur un jardin, une femme entre dans sa baignoire. Le mouvement est d'une grande justesse, souple, naturel et gracieux; la figure éclairée à contre-jour garde toute sa densité et tout son relief et tourne admirablement dans l'atmosphère lumineuse qui l'environne. Les fanatiques de Tassaert couvriront de louis d'or cette petite toile, et ils auront bien raison.

X

Après les poètes sévères et familiers — parfois très familiers comme on voit — les historiens; après l'ode et le madrigal à la beauté féminine, les récits des exploits des guerriers et des drames des forums et des palais royaux.

M. Maxime Faivre prend l'histoire à son origine — avant son origine — à l'âge de la pierre polie. Ses *Deux Mères,* peintes avec beaucoup de vigueur, sont une femme qui s'enfuit d'une caverne, emportant ses enfants dans ses bras, et une lionne qui y vient chercher pâture pour les siens.

M. Dodge a illustré une page de la *Bible.* Dans une plaine sablonneuse, circonscrite à l'horizon par un hémicycle de montagnes taillées à pic, le jeune David, le pied appuyé sur le cadavre de Goliath, élève en l'air, en un geste de triomphe et de défi, sa fronde homicide. Au loin, les Philistins, fantassins, cavaliers, chars de guerre, s'enfuient dans une affreuse déroute. Les montagnes sont bleues, le costume de Goliath est bleu, le sable est jaune avec des rappels de bleu dans quelques touffes d'aloès. C'est le parti pris de





coloration jaune et bleue qui était fort à la mode, il y a trois ou quatre ans, chez les élèves de l'École de Rome et qui reste d'ailleurs une belle harmonie.

M. Bordes nous montre *Attila consultant les aruspices avant la bataille de Châlons*. Le peintre a bien marqué le type mongol du sauvage héros : la peau basanée, les pommettes saillantes, le nez écrasé, la moustache rare. Mais il a épuisé toute son anthropologie dans la figure principale. Les guerriers huns et les aruspices qui égorgent poules et moutons, à la gauche du tableau, sont absolument dénués de caractère.

Dans le *Prince Noir à la Bataille de Crécy,* M. Julien Story a fait heureusement concorder le décor et la tonalité générale avec le sujet tragique qu'il a entrepris de représenter. C'est à la fin du jour, dans une grande plaine détrempée par la pluie, sous un ciel gris et bas, où tourbillonnent les corbeaux. A droite le vieux roi de Bohême est étendu à côté de son cheval, au milieu d'un amas de soldats morts. Au centre de la composition, le Prince Noir, la visière du heaume relevée, ses mains appuyées sur la croix de la grande épée, regarde le cadavre du vieux souverain. Un groupe d'hommes d'armes anglais à cheval, formant l'escorte du Prince, remplit la gauche du tableau. — Mentionnons encore, à cause du sujet, la *Jeanne d'Arc marchant au supplice,* que M. Alaux a représentée sous les traits d'un moinillon ; à cause de l'exemple patriotique, le *Grand Ferré,* qui vient d'abattre à coups de hache une douzaine d'Anglais, de M. Brunet ; à cause du coloris et du sentiment, le *Petit Louis XVII en prison,* de M. Assézat de Bouteyre ; enfin, pour toutes sortes de raisons, la *Mort de Jézabel,* de M. Gabriel Guay.

Sur les dalles dures, au pied d'une tour massive et carrée qui porte à sa base un revêtement de faïences bleues, gît, la tête en avant et les bras écartés en croix de saint André, le cadavre de la reine d'Israël. Dans la lutte suprême de Jézabel avec ses meurtriers, la robe vert sombre, à reflets de velours, qu'elle portait, s'est

déchirée et à demi défaite. Son beau corps blanc est nu jusqu'à la ceinture, et sa chevelure rousse s'épand sur le granit comme un flot de cuivre en fusion. A gauche, dans la pénombre crépusculaire, une rue fuit en perspective avec une singulière illusion optique. Les chiens carnassiers accourent en bandes, la gueule ouverte et les yeux ardents. Disons d'ailleurs que malgré le meurtre qui vient d'être commis et malgré le carnage qui se prépare, le drame nous émeut moins que ne nous frappe la puissance de l'exécution et que ne nous séduit le charme du coloris. Ce corps souple et blanc, aux demi-teintes dorées et aux ombres gris-bleu, palpite encore de vie. Il ressort avec un relief surprenant et un incomparable éclat. Le crayon de M. Gabriel Guay n'est peut-être pas aussi sûr que sa palette est riche et que sa brosse est grasse et ferme. Le cou, en raccourci, et l'épaule droite de la reine, paraissent disloqués. Il est vrai que la chute de Jézabel peut expliquer cette dislocation.

XI

Le tambour bat, les clairons chantent, le canon tonne, la fusillade crépite et roule, les obus bruissent et les balles sifflent. Des masses d'hommes se heurtent, sabre au clair et baïonnettes croisées, et dans les nuages de poudre, passe échevelée et terrible, les yeux sanglants et la bouche emplie de hurras, la Bellone de Rude. C'est la peinture de batailles.

M. Julien Le Blant mène vaillamment le 9e de ligne à l'assaut de la grande redoute de Borodino. Le régiment français, tête de colonne de l'infanterie italienne du prince Eugène, a emporté un bastion. Nos petits soldats, combattant corps à corps, repoussent les colosses russes dans l'intérieur de l'ouvrage. La poudre se tait : les baïonnettes frappent. A gauche, quelques soldats couronnent la



courtine où un officier plante le drapeau tricolore. Au fond, derrière les masses russes, dévalent du talus, comme une avalanche, les cuirassiers de Caulaincourt, qui ont abordé la redoute à revers et qui vont achever la victoire. Ce tableau est peint très largement, avec un entrain endiablé et dans une coloration très claire et très chaude. M. Julien Le Blant a un inestimable mérite pour un peintre



F MONTENARD *"Le transport de guerre l'Orne" en rade de Toulon.*

militaire. Dans ses compositions pittoresques et mouvementées, il sait préciser le « moment » de l'action. Avec lui il n'est pas besoin d'ouvrir le livret : on sait tout de suite de quelle bataille il s'agit et quel épisode en est représenté. Cette remarque, que nous avions déjà faite devant son émouvant *Combat des gardes nationaux à Fère-Champenoise,* le *9e de ligne à Borodino* la confirme pleinement. Avec ce tableau pour seul document, un historien raconterait

la bataille et un officier du génie tracerait le plan et le profil de la redoute.

On serait, en revanche, bien embarrassé de dire quelle bataille a voulu peindre M. Beaumetz dans son *Salut à la Victoire*. Une colonne d'infanterie s'engage dans un chemin creux, tandis que sur le remblai un groupe de clairons sonnent la charge à pleins poumons. Au loin, dans une grande plaine, entourée d'un hémicycle de montagnes, les bataillons se choquent et les obus incendient les villages. Cela nous a tout l'air de quelque *Bataille de Dorking*, de quelque victoire de l'avenir dont il faut accepter l'augure.

On retrouve le mouvement des soldats au feu dans la *Batterie* de M. Tavernier, l'*Assaut du 1er zouaves à Malakoff*, de M. Couturier, et la *Charge des chasseurs à pied dans les blés*, de M. Arus. Le peintre met comme épigraphe à son tableau : « Les blés sont mûrs » — mûrs pour la faux, comme les hommes sont mûrs pour les balles !

Dans un petit tableau d'un coloris très brillant, trop brillant peut-être à cause de l'abus des glacis, M. Beauquesne a conté l'un des drames les plus poignants de la guerre. Un porte-étendard de cuirassiers est seul, sur le champ de bataille jonché de cadavres d'hommes et de chevaux, aux prises avec trois dragons prussiens ; d'autres suivent à quelques pas, le sabre haut. Près de l'officier français, un trompette démonté sonne : Au drapeau ! pressant la marche d'un nouvel escadron de cuirassiers, qui accourt dans le lointain à une allure vertigineuse. Mais les dragons ennemis sont bien près. Les cuirassiers arriveront-ils à temps pour dégager le porte-étendard et le brave trompette ? Ils arriveront, en tout cas, pour les venger et reprendre l'aigle.

MM. Moreau de Tours et N. Forsberg nous montrent les cruels lendemains des batailles. Le sous-lieutenant Ganichon a été enseveli par l'explosion d'une poudrière, en plantant sur le parapet de Malakoff l'aigle du 91e. Après la victoire, le lieutenant-colonel a réuni ce qu'il reste d'hommes valides au régiment pour déterrer

P. TAVERNIER







le drapeau. Au milieu d'un horrible amas de corps mutilés, de palanques brisées et de gabions éventrés, apparaît le cadavre du jeune officier, serrant encore de ses mains raidies la hampe du drapeau contre sa poitrine. A ce spectacle émouvant, le colonel se découvre d'un geste noble et triste, et un jeune soldat présente instinctivement les armes. Le tableau de M. Moreau de Tours est largement et solidement peint, et la composition en est belle, bien que peut-être un peu théâtrale. Il nous semble aussi que les figures se découpent trop en silhouettes, sur le ciel clair. L'air ambiant qui doit envelopper les contours leur fait défaut.



M. Forsberg nous mène dans une église transformée en ambulance. Le prêtre donne la communion à un blessé. Au pied du lit où il agonise, une femme en pleurs, sa mère sans doute, prie à genoux. A droite, le vieux général qui vient d'apporter la croix à ce brave, regarde avec émotion, la tête découverte et inclinée, cette scène douloureuse et imposante. De cette grande toile, où le peintre révèle un sérieux talent, nous aimerions à changer le titre. La *Fin d'un héros*, cela est bien pompeux. La *Fin d'un soldat* serait plus simple et en dirait tout autant.

La *Halte*, la *Fin de l'averse*, les *Grandes Manœuvres*, les *Canonniers de l'Austerlitz* et autres scènes militaires de MM. Protais, Armand Dumaresq et G. Bourgain, ne coûteront pas de sang et

ne feront point couler les larmes. Ici on ne fait que la petite guerre, mais on la fait avec méthode et avec entrain. Le général qui suit de loin, avec sa lorgnette, les mouvements des troupes, a l'air fort content.

XII

Avec le *Naufrage de la Méduse* de Géricault, et en remontant jusqu'au XVIIe siècle, avec la *Ronde de Nuit* de Rembrandt et les repos de gardes bourgeoises de Van der Helst et de Franz Hals, les scènes de la vie contemporaine ont conquis leur droit de cité dans la peinture d'histoire ou, à mieux dire, dans la grande peinture. Ces précédents sont d'ailleurs assez rares dans l'histoire de l'art, mais tel est leur éclat que les peintres d'aujourd'hui peuvent à juste titre s'autoriser de pareils exemples pour traiter en grandeur naturelle tant de sujets qui semblent ressortir à la peinture de genre. Le peintre n'en doit pas moins faire un choix parmi les scènes et les types modernes. Tous ne sauraient également figurer dans de vastes cadres. Il en est de nobles, il en est de vulgaires, il en est de ridicules. Et par une singulière transposition, cette hiérarchie s'établit à l'inverse de la hiérarchie sociale. En peinture, le paysan a le pas sur le citadin, l'ouvrier sur le bourgeois, le soldat sur le général. La raison est simple. Les travailleurs des champs, des ateliers et des batailles se rapprochent davantage de la nature primitive. Ils sont plus spontanés dans leurs mouvements, moins conventionnels dans leurs attitudes ; ils sont aussi plus libres et moins gauches dans leurs vêtements qui, non seulement, passent peu de mode, mais de plus, paraissent inhérents au corps. La paysanne, pieds nus, en chemise de toile bise et en jupon de cotonnade peut avoir une grandeur archétypique à laquelle n'atteindra pas la plus élégante des Parisiennes avec sa robe de soie ou de velours, son corset, sa





tournure et ses bottines à talons Louis XV. Il en est de même du marin dans son tricot de laine et du laboureur dans son bourgeron sali et usé comparés au sportsman à la fois arbitre et esclave de la mode. Nous commencerons donc par les paysans, suivant la hiérarchie de l'art, cette revue des figures contemporaines.

Qui ne se souvient d'avoir vu, au Salon de 1884, les *Communiantes,* de M. Jules Breton, un des plus charmants tableaux du maître? La blanche théorie cheminait vers l'église, dans un chemin creux, le long d'une vieille muraille tapissée de glycines en fleurs. Quatre ans ont passé, les fillettes ont grandi ; ce sont aujourd'hui des jeunes filles. Les voici qui vont à la procession, vêtues de blanc, le voile sur le front, les rameaux d'or dans les mains. Le paysage, printanier et auroral, concorde avec ces figures de vierges. C'est le sommet d'une petite colline qui s'élève au milieu d'un vallon que dominent au loin trois étages successifs de montagnes. Toute la vallée baigne dans une vapeur fluide, fraîche et lumineuse. C'est sur ce fond de poussière d'or et de roses que se détache en valeur le groupe des jeunes filles, éclairées à contre-jour. Le soleil frange de reflets éclatants les contours extérieurs des figures et traverse de rais lumineux leurs longs voiles transparents. Les roses pâles des nuages et des lointaines parois des montagnes, les verts tendres des arbres du deuxième plan, les verts jaunes de l'herbe qui pousse au premier plan, parsemée de fleurettes jetant des rappels de rose, les blancs très fins, très justes, et intenses par endroits, du groupe des jeunes filles où une bannière et des bouquets mettent aussi des notes roses, toutes ces couleurs vives et claires, — jamais M. Jules Breton n'avait peint aussi clair, — infiniment variées et nuancées à l'infini, s'exaltent et se marient en une harmonie enchanteresse. Le charme du coloris, le rendu de l'atmosphère, l'éloignement optique des derniers plans, le relief et le mouvement tranquille, mais bien accusé des jeunes filles, — elles marchent positivement dans l'air et dans la lumière, — toutes ces qualités de technique, tous ces mirages du pinceau ne suffiraient cependant pas à faire de ce tableau l'œuvre capitale qu'il

est, si l'on ne retrouvait dans les figures le grand style du maître de Courrières. Tout en restant de vraies paysannes, — moins que cela : des villageoises endimanchées, — elles ont la noblesse de statues antiques. Leur démarche est presque majestueuse, leurs voiles tombent autour d'elles pareils aux draperies des canéphores. Quelle eurythmie dans ce groupe, quelle grâce simple dans ces attitudes, quelle beauté sévère et épanouie dans la figure du milieu, quel


E PETITJEAN.

naturel dans la figure de gauche, quelle élégance dans la svelte figure de droite qui étend le bras pour montrer le chemin à ses compagnes !

M. Jules Breton expose un autre tableau : *l'Étoile du Berger*. L'orbe sanglant du soleil descend à l'horizon, tandis que dans le ciel qui s'obscurcit apparaît la première étoile. Une grande et robuste paysanne, sa journée de travail accomplie, rentre au village en portant sur ses épaules, accoutumées aux lourds fardeaux, un gros

II



sac de pommes de terre. Vêtue d'une simple jupe de cotonnade et d'une chemisette qui laisse ses bras à découvert, elle s'avance vers le spectateur, toute droite, la démarche assurée, les pieds nus posant fermement à terre sans souci des aspérités du sol. Disons par parenthèse que ces pieds sont supérieurement dessinés. Cette figure qui a une majesté incomparable marque jusqu'où les vrais artistes poussent la puissance subjective. M. Jules Breton n'a ni copié, ni cherché la beauté plastique en peignant cette paysanne. Et pourtant il a trouvé cette beauté parce qu'il l'avait en lui, et il l'a imprimée inconsciemment sur ce corps et sur ce visage. Où un peintre qui n'a que le don d'objectivité nous aurait montré une vulgaire paysanne, tout aussi conventionnelle au point de vue absolu que cette femme, M. Breton nous a montré la paysanne dans son caractère général. Il a vu le prototype de l'espèce à travers l'individu. Certes nous n'avons jamais rencontré de paysanne semblable à celle-ci, et cependant jamais paysanne ne nous a donné une impression si vive et si pénétrante de la paysanne. Par une admirable alliance du réel et de l'idéal, cette fille des champs est bien une vraie paysanne ; mais imaginez qu'elle porte sur le dos une gerbe de blé au lieu d'un sac de pommes de terre, et elle pourrait être aussi la personnification de la moisson. C'est une Cérès moderne. Un Grec de la grande époque, ressuscité, par miracle, qui aurait à peindre aujourd'hui la Démèter *khthonia* — déesse du sol, — la concevrait ainsi. Il ne s'aviserait pas de faire une froide allégorie à péplos rouge et à couronne d'épis. Aussi la paysanne de M. Jules Breton est-elle une œuvre plus classique dans le sens sérieux du mot que tant de Vierges en porcelaine et de Vénus en baudruche : « Le classique, disait Goëthe, c'est le sain. »

Le proverbe dit qu'on tombe toujours du côté où l'on penche. Dès ses débuts, M. Jules Breton a frappé et séduit la critique par le style, la poésie et la grâce simple de ses paysanneries. On pouvait craindre que, fier et dupe à la fois de ses premiers succès, il ne sacrifiât l'étude constante de la nature aux qualités subjectives qui les lui

avaient attirés. A un pareil jeu, son beau et sérieux talent se serait affaibli, puis perdu tout à fait; ses figures rustiques fussent tombées dans l'afféterie et la convention. Heureusement pour l'École française contemporaine, il n'en a rien été. M. Jules Breton n'a pas un seul jour détourné les yeux de la nature vivante. Il est demeuré devant elle aussi sincère qu'il y a trente ans. Tel on l'a connu dans les *Glaneuses* et la *Bénédiction des blés*, tel on le retrouve, mais avec des qualités de facture toujours grandissantes, dans la *Procession* et l'*Étoile du Berger*.

XIII

M. Lhermitte fera bien de prendre exemple sur M. Jules Breton. Lui aussi est un peintre de style, lui aussi sait trouver le beau dans le vrai, imprimer aux individus un caractère de généralité et donner à ses figures rustiques la noblesse des attitudes et l'ampleur des mouvements. Dans le *Repos*, ces rares et précieux mérites se maintiennent encore. Voyez la belle jeune femme qui, assise contre une gerbe, donne le sein à son enfant en penchant la tête vers lui, dans une pose charmante et naturelle. Voyez avec quelle avidité l'enfant demi-nu boit à la bonne source. Mais on remarque dans ce tableau d'inquiétants symptômes de fausse grâce et de maniérisme. Ce bellâtre, étendu près de la jeune femme, n'est point digne du peintre qui a signé les *Moissonneurs* et les *Vendanges*. La couleur reste fine et harmonieuse, l'air continue à envelopper les personnages, mais l'accent commence à manquer dans les terrains comme dans les figures. On regrette cette exécution trop égale; on la voudrait plus énergique, au besoin même plus brutale. Nous tenons en haute estime le talent de M. Lhermitte que nous avons été des premiers à reconnaître et à célébrer. C'est pourquoi nous craignons de le voir s'affadir. Les robustes paysans de M. Lhermitte sont de la


L. Lhermitte



famille de ceux de Millet et de Jules Breton ; qu'il prenne garde de les mésallier avec ces jolis villageois d'opéra-comique que tant de peintres nous ont montrés sous prétexte de *nature embellie.*

M. Roll, lui, ne cherche point à embellir la nature ; il la juge suffisamment intéressante telle qu'elle est. Il n'a pas non plus la préoccupation du style, et il ne s'est jamais avisé de dire, comme Millet : « Faisons servir le trivial à l'expression du sublime. » Peu lui importe que la figure soit grandiose si elle vit, et que le geste soit noble s'il est juste. Pour M. Roll, le beau c'est le vrai, où qu'il se trouve, dans le troupeau comme dans la foule, dans le modèle nu comme dans le mendiant déguenillé, dans la forêt ombreuse comme sur la place publique emplie de poussière et de soleil, dans les drames des batailles ou des inondations comme dans la grosse joie des kermesses.

M. Roll expose deux tableaux. « *Manda Lamétrie, fermière,* » est une toute jeune femme qui vient de traire sa vache. Elle s'avance de face, portant de la main droite le seau plein de lait, le bras gauche tombant le long du corps et faisant contrepoids. Au second plan, la petite vache broute l'herbe, sous les pommiers d'un verger normand. *Au trot !* représente un écuyer de huit ans monté sur un poney gris. Vêtu d'un veston, d'une culotte et d'une toque de velours noir, une grande collerette de guipure autour du cou, le jeune cavalier débouche au petit trot de la lisière d'un bois. La course a encore avivé les couleurs naturelles de l'enfant qui porte aux joues deux pommes d'api. D'une main, il tient solidement le bridon de son poney ; de l'autre, il brandit son stick.

On loue surtout la *Fermière,* et, en effet, ce tableau est peint dans une gamme de gris argentin, très délicate et infiniment lumineuse. La femme marche enveloppée d'air et dans un mouvement bien vrai. Sa chemisette blanche est d'une superbe intensité de ton, et ses bras sont deux admirables morceaux de peinture. Mais, quoique sans doute d'un art moins accompli, le garçonnet nous attire davantage. Dans ce tableau, où le coloris est plus vibrant, le mouvement

plus accusé, la facture plus large, nous retrouvons en toute sa force le robuste tempérament du maître-peintre qu'est M. Roll.

D'un galbe élégant et d'une couleur agréable, la gracieuse et pensive *Faneuse*, de M. Feyen-Perrin, a tout l'air d'une Mignon égarée dans le monde rustique. De vrais paysans, ce sont les amoureux de M. Brouillet. Tudieu! quelle franchise de mouvement! Il est regrettable que ce tableau semble entièrement colorié avec du jaune d'œuf. De vrais paysans encore, ce sont ces parents et ces amis qui fêtent la *Cinquantaine*, attablés dans une cour de ferme. M. Aimé Perret a pittoresquement groupé et sérieusement modelé ces diverses figures; mais, en regardant ce tableau, on ne peut s'empêcher de penser que, s'il ne faut pas mettre trop de poésie et trop de noblesse dans les représentations de la vie rustique, encore moins il y faut mettre trop de trivialité. Signalons aussi le *Breton*, de M. Dagnan-Bouveret; le *Lavoir de la Houle*, de M. Eugène Feyen; le *Puits*, de M. Debat-Ponsan; les adorables *Jumeaux*, de madame Demont-Breton, qui sait peindre les enfants comme Victor Hugo savait en parler; l'*Été*, de M. Artz; les *Bûcherons*, de M. Paul Baudoin; l'*Élection au village*, de M. Lubin, scène qui ne perdrait pas à être traitée dans des proportions moins vastes; l'*Origine des établissements hospitaliers de Berck-sur-Mer*, où M. Eugène Thirion a posé une figure à la Jules Breton dans un site à la Cazin.

XIV

Cette façon de dire : un site à la Cazin, indique de reste que nous reconnaissons que M. Cazin a marqué sa personnalité dans l'art contemporain. Il y a apporté une note nouvelle avec ses paysages plats et profonds, d'une étendue infinie et d'une morne et pénétrante mélancolie. Le malheur, nous l'avons dejà dit, est





que M. Cazin gâte ses très beaux paysages en y mettant des figures fort déplaisantes. Dans la *Journée faite,* il en est ainsi ou peu s'en faut, car, si la femme, qui donne le sein à son enfant et qui, crainte de la pluie, a relevé son jupon bleu au-dessus de sa tête, se détache en silhouette sur le ciel gris avec un caractère de grandeur, son



compagnon est bien près du ridicule, par la gaucherie de l'attitude et la bizarrerie de l'accoutrement. Il porte des guêtres bleues, un pantalon gris, une sorte de jupe blanche, une chemise à raies bleues, un gilet jaune et une casquette autour de laquelle s'enroule un mouchoir à carreaux. Pourquoi M. Cazin n'a-t-il pas complété ce costume étrange par une ceinture rouge, un cache-nez, un bourgeron et une limousine ? Ce terrassier fût devenu un marchand d'habits

portant toute sa boutique sur lui. Ajoutez que ces deux figures, placées exactement sur la même ligne, ne se groupent pas mieux que deux poteaux à l'entrée d'un chemin. Il faut protester aussi contre la facture systématiquement lâchée des premiers plans. La main du terrassier n'a pas de doigts. La brouette, la pelle, les terrains n'ont aucune fermeté. Tout est en terre glaise, même le fer de la bêche.

Chez M. Jules Lefebvre, le diable se fait ermite. Il y a tout juste vingt ans, ce peintre nous charmait par une nudité frémissante de la vie, étendue sur la pourpre d'un divan. Aujourd'hui, il tâche à nous apitoyer avec une petite orpheline. C'est dans une pauvre église de campagne. Au premier plan, l'aïeule, vêtue de deuil, agenouillée de profil, se détache sur le mur blanc et nu. Près d'elle brûle un grand cierge. A droite, blottie dans une stalle de chêne, la petite orpheline, l'air doux et triste, pense sûrement à ceux qui ne sont plus. Mais peut-être aussi trouve-t-elle que la grand'mère est bien longue en ses oraisons. M. Jules Lefebvre a sauvé la banalité du sujet par le caractère de cette grande figure noire qui semble pétrifiée dans la prière. L'exécution est savante et froide.

Si nous avions l'honneur de tenir le pinceau, nous serions offensé de la façon cavalière dont M. Falguière traite l'art du peintre. Ah! la sculpture veut la longue méditation, le travail constant; il faut choisir les types, préciser et caresser les formes. Mais la peinture ne vaut ni temps ni effort. Il ne s'agit là que d'un croquis à jeter, d'une impression à donner, d'un effet à noter. Voyez les *Nains mendiants,* informes, hideux, la face tuméfiée, le corps sabré en quelques coups de brosse. « Avant tout, disait Théophile Gautier, un tableau ne doit pas faire horreur. » Et il avait raison. Néanmoins, quel relief et quelle vibration dans ces figures noires qui se détachent sur le bleu intense d'un ciel à la Henner! Ce sculpteur, si dédaigneux de la peinture, a parfois la palette d'un coloriste.



G HITCHCOCK



M. Edelfelt a groupé, *Devant l'église,* trois vieilles commères finlandaises, bossues, ridées, édentées. On serait fort embarrassé s'il fallait désigner celle de ces trois Parques du Nord qui mérite la pomme de laideur. Ces réserves faites sur le sujet et sur les types, il faut louer cette peinture franche, solide et vive. M. Edelfelt réalise les espérances qu'avaient inspirées ses débuts.

Une scène charmante, peinte avec un vrai talent par un peintre grec, M. Théodore Ralli, c'est la *Cérémonie religieuse au couvent du Mont Parnasse*. Vêtues de gros drap ou de peaux de brebis, un tablier rayé de couleurs vives noué autour de la taille, les pieds nus dans des babouches, un foulard de soie couvrant la tête, de belles paysannes grecques viennent baiser la panaghia que tient avec l'immobilité d'une statue un vénérable « papa » à barbe blanche. Ce n'est point ici l'Orient conventionnel des ateliers de l'avenue de Villiers. On sent que tout est peint sur les lieux mêmes et d'après nature : types, physionomies, costumes, fresques hiératiques qui décorent les parois de la chapelle. C'est un ravissant tableau et c'est en même temps un document ethnographique.

Des côtes de Phocide, embarquons-nous pour l'Amérique du Nord; c'est toujours un tour du monde que le Salon. La *Captive blanche,* de M. Mosler, est une page de l'horrible et honteuse histoire des supplices. Les Peaux-Rouges ont l'esprit inventif; ils ne le cèdent qu'aux seuls Chinois dans les raffinements des tortures. Mais ne crions pas trop haut. En ce siècle fortuné, dont Talleyrand disait que celui qui n'y avait point vécu « n'avait pas connu les douceurs de vivre », il y a eu le supplice de Damiens, cet outrage à l'humanité. Les servantes de M. Mac-Ewen écoutent dans une salle basse, éclairée par un jour blafard, une *Histoire de revenant*. Si M. Mac-Ewen aime la lumière crue, du moins il sait bien fermement modeler les figures. M. Melchers montre des *Matelots au cabaret* qu'une irradiation surnaturelle diapre de toutes les nuances du prisme. Et il y a des gens pour admirer dans ce tableau, et dans beaucoup d'autres semblables, l'effet de vérité.

La vérité, c'est dans les robustes *Pilotes,* de M. Renouf, qu'il la faut chercher. Voilà de vrais loups de mer, durs à toutes les fatigues, indifférents à tous les périls, sachant prévoir la tempête à heure plus fixe que ne l'indique l'Observatoire de New-York, et connaissant les bas-fonds, les récifs et les passes de la baie aussi bien que les Parisiens de naissance et de profession connaissent les carrefours aux écrasements et les refuges des boulevards.

XV

De Parisiens, il y a un grand nombre au Salon, de toute taille et de toutes classes. Commençons par les humbles et les misérables. M. Perrandeau nous montre *un Banc à la Clinique.* Huit jeunes femmes, ouvrières et femmes de petits employés, pauvrement mais convenablement vêtues, attendent leur tour d'entrer dans le cabinet du praticien : celle-ci résignée, celle-là abattue, cette autre effrayée, cette autre un peu honteuse de la promiscuité de la visite. Leurs visages hâves et émaciés, leurs traits tirés trahissent bien des tristesses et bien des souffrances. Ce qui est surtout remarquable dans ce tableau, c'est la vérité et la justesse des physionomies et des expressions : toute la gamme des douleurs. A la seule vue de ces femmes, un physiologiste donnerait le diagnostic de leurs maladies.

La *Charité,* de M. Michelena, peinte d'une brosse large et avec l'entente du clair-obscur, représente un immonde galetas de la montagne Sainte-Geneviève ou du Gros-Caillou. Une pauvre femme, dévorée par la fièvre, agonise sur un grabat, tandis qu'un enfant de quatre ans se traîne sur la terre battue vers une hotte, — seul buffet et même seul meuble de ce sous-sol sans air et sans lumière. Au fond, la porte s'ouvre : la Providence apparaît sous les traits d'une femme du monde en tournée de charité.



L'*Expulsion*, de M. Bellet, n'a rien à voir avec la politique; ce n'est qu'un exploit d'huissier. Un jeune ménage d'ouvriers n'a point payé son terme, et un propriétaire impitoyable le fait mettre à la porte. Le mari et la femme sans asile, serrés l'un contre l'autre, forment un bon groupe; la petite fille, assise à terre et paraissant défendre sa poupée, qu'elle cache dans ses bras, contre les droits régaliens du propriétaire, est d'une aimable invention. Mais toutes les qualités du tableau n'absolvent pas M. Bellet du délit d'excitation à la haine des citoyens les uns contre les autres. Pour son châtiment, il chantera dix fois de suite, sans reprendre haleine, l'amusante chansonnette d'Alexandre Pothey : *Nous les guillotinerons, messieurs les propriétaires!*

M. Pelez nous mène à la foire de Neuilly devant la baraque d'un pauvre cirque forain. Tous les artistes sont à leur poste pour la parade. A gauche, les musiciens, sordides, déguenillés, d'aspect famélique; au milieu, le pitre classique et le clown anglais, la face enfarinée sous la perruque de laine écarlate; à droite, le personnel féminin, aligné par rang de taille, avec les maillots de coton distendu et reprisé et les cottes de velours à paillettes de cuivre doré. Les acrobates de M. Pelez n'ont pas la bonne humeur des saltimbanques de Dumersan et Varin. *Grimaces et Misères*, dit le peintre. Leurs grimaces sont sans gaieté, mais leur misère fait pitié. Il est peu de spectacle aussi navrant que celui de ces fillettes aux bras maigres, à la poitrine chétive, au visage morne; elles semblent n'avoir jamais connu d'autre sourire que le sourire imposé dans les exercices de voltige et de danse sur la corde. Si cet immense tableau attire les regards par son sujet étrange et ses proportions sans mesure, il les retient quelque temps par ses qualités d'exécution et le sentiment de tristesse profonde qui s'en dégage.

Dans la *Communion*, M. Lerolle a cherché l'effet par le vide et il a peint le vide sans atteindre à l'effet. En vain les deux religieuses qui attendent debout, devant la balustrade du chœur,

le moment de communier, forment au troisième plan un groupe d'un certain caractère; elles sont comme perdues, seules au milieu de cette vaste nef. Quant aux jeunes femmes, qui, au premier plan, à gauche, assistent au saint sacrifice, il semble, tant l'exécution en est sommaire et tant les physionomies en sont inexpressives, qu'elles aient été posées là uniquement pour marquer l'éloignement



des petites figures des communiantes et donner de la profondeur au transept.

Autant l'intérieur d'église de M. Lerolle est gris et froid, autant celui de M. Dawant est plein de couleur et d'animation. A gauche, à travers les barreaux de fer forgé de la grille monumentale qui ferme le chœur, on aperçoit les rangs pressés de la foule. Au centre et à droite, un banc d'œuvre développe au-dessous des pilastres de marbre ses hautes stalles sculptées; tout au fond, une





F. DE VUILLEFROY



grande baie à vitraux de couleur projette sa lumière sur une *Transfiguration* ou une *Assomption*. C'est dans ce décor riche et pittoresque qu'une quarantaine d'enfants de chœur chantent un oratorio de Cimmarosa sous la direction du maître de chapelle. Leurs surplis blancs, leurs robes et leurs camails rouges, sur quoi tranche la soutane noire du prêtre, éclatent dans l'église lumineuse en une vibrante harmonie.

A la musique sacrée, M. Albert Aublet préfère la musique profane. Cela lui réussit. *Autour d'une partition* est un des succès mondains du Salon. Au milieu d'un de ces luxueux ateliers, où généralement les peintres donnent des fêtes et ne peignent point, M. Massenet est au piano, entouré d'un groupe de femmes charmantes et charmées. Au troisième plan, accoudé sur la rampe de chêne d'un escalier intérieur, le maître du logis écoute le morceau et regarde le tableau. A la réserve de la paroi de l'atelier, qui manque un peu de recul, tout est à louer dans cette jolie toile : le groupement des figures, la justesse des physionomies, l'agréable couleur et la touche vive et spirituelle. Ajoutez que jamais M. Massenet n'aura un portrait si ressemblant. M. Horace de Callias a peint aussi un *Five o'clock* musical. Nous ne savons si le chœur que chantent ces élégants et ces mondaines est de M. Massenet, mais il paraît ravir exécutants et auditeurs, à en juger du moins par leur visage épanoui.

Pour un tableau d'une exécution un peu dure, *la Vision d'Abraham*, que nous avons omis de citer dans les peintures d'histoire, M. Lecomte du Noüy a pris comme épigraphe ce verset de la Bible : « Compte les étoiles, si tu les peux compter... » Les salonniers n'auraient pas une tâche moins impossible s'il leur fallait étudier, ou seulement caractériser, ou même ne faire qu'énumérer les innombrables tableaux de genre, — plaisant ou déplaisant, — du palais des Champs-Élysées. Nous serons donc sans conscience, et nous citerons, un peu au hasard de la rencontre et à la fortune de la cymaise, une douzaine de ces tableaux. Voici l'*Arrivée au*

Synode, de M. Michel Lévy : figures noires sur fonds gris ; — *Dans le Parc,* de M. Adrien Moreau : aimables personnages dans un frais paysage ; — *L'Anniversaire,* de M. Albrecht de Vriendt, un peintre qui procède de Leys avec plus de souplesse et de vie ; — le *Marché aux poissons,* de George Cain, et la *Salle du Louvre,* de Henri Cain : deux sujets fort différents traités avec un égal talent ; — l'*Intrus,* de M. Anthonissen, exhilarante caricature qui pourrait être signée : Cham ; — le *Retour de l'enterrement,* de M. Marec : un cabaret de la rue de la Roquette, à l'enseigne : « Ici on est mieux qu'en face », où la peinture a la distinction du sujet ; — le *Départ pour la mairie,* de M. Brispot, tableau qui inspire la même observation que le tableau précédent ; — *En retenue,* de M. Truphème : une classe de petites filles dont le gentil sourire séchera vite les grosses larmes ; — *un Baptême à Saint-Marc,* de M. Wagrez : vive couleur et figures élégantes ; — *Le Roi va passer,* de M. Ruel, la *Fête de la Raison,* de M. Coëssin, et la *Piété filiale,* de M. Outin : amusantes vignettes pour une histoire de la société française sous Louis XV, la Terreur et la Restauration ; — la *Matinée d'escrime,* dans une serre fameuse, de M. La Haye, qui deviendra un tableau d'histoire politique, et la *Lecture au comité de la Comédie-Française,* de M. Laissement, qui est un tableau d'histoire littéraire. Vous reconnaissez M. Jules Claretie, M. Got, M. Febvre, M. Worms, M. Thiron, M. Mounet-Sully. Celui qui lit, c'est Alexandre Dumas. La comédie est reçue d'avance avec toutes boules blanches, mais il semble que le tableau aurait pu être reçu à correction.

XVI

Michel-Ange demandait au pape Jules II s'il fallait lui mettre dans la main un livre ou une croix. « Mets-y une épée, répondit





L. BONNAT



PORTRAIT DE S. E. LE CARDINAL LAVIGERIE

SALON DE 1888

le pontife ; je saurai bien m'en servir. » A voir le beau portrait de M. Bonnat, il semble que le cardinal Lavigerie soit de la race des grands papes du XVI[e] siècle. Il n'a rien d'un ascète ni d'un mystique. Ses traits énergiques, son front large, ses yeux perçants, sa bouche où la volonté se tempère par l'ébauche d'un bon sourire, non exempt de raillerie, marquent l'homme de pensée et plus encore l'homme d'action. Il tient une plume, mais dans sa main cette plume est une épée et un sceptre, car ce missionnaire est un combattant, cet archevêque est un proconsul. Coiffé de la clémentine, vêtu de l'ample manteau rouge et de la soutane noire à boutons rouges sur laquelle tranche sa rude barbe blanche et où chatoie une ceinture de moire pourpre, le cardinal est assis dans un fauteuil de cuir Louis XIII, le corps un peu penché en arrière, la tête droite et de face. A sa gauche, sur une table couverte de cartes et de papiers, est posé le chapeau de cardinal, et dans la pénombre bitumineuse du fond brille un grand crucifix d'or. Solidement construite, accusant les formes et les mouvements sous les plis des étoffes, la figure ressort en puissant relief. Le visage, peint d'une touche ferme et mâle, décèle en sa physionomie bien pénétrée l'être intérieur du personnage. La couleur a un grand éclat. Dans ce superbe portrait, M. Bonnat a renouvelé d'une façon très originale les accords vibrants des rouges et des noirs.

Dans la même salle, M. Bonnat expose un portrait moins magnifique et moins imposant : celui de M. Jules Ferry. Ce n'est qu'une simple tête ; mais de quelle vie intense l'a animée le peintre ! Ce n'est qu'une large ébauche ; mais combien on regretterait qu'elle fût poussée davantage ! A trois pas, c'est une œuvre achevée, d'une puissance extraordinaire.

Une mansarde éclairée par le jour cru d'une lucarne à tabatière ; à gauche, une presse à bras d'imprimeur en taille-douce ; au fond, un carton rempli de gravures, une table surchargée d'épreuves, de flacons d'acides : tel est le décor que M. Mathey a donné à son pitto-

resque portrait de M. F. R... Pourquoi ne pas trahir cet incognito, puisque tout le monde a reconnu, dans la vivante effigie peinte par M. Mathey, M. Félicien Rops, un des maîtres de l'eau-forte moderne? Il est là debout, près de la presse où il vient de tirer fiévreusement une épreuve d'essai, le corps de trois quarts, la tête, de trois quarts perdus, penchée sur la feuille de papier du Japon. Je vous assure qu'en ce moment, — ni jamais d'ailleurs, — il ne



pose pour le public; il s'inquiète fort peu des visiteurs du Salon. Ce qui le préoccupe, c'est l'estampe encore tout humide qu'il tient entre ses deux mains. Les morsures sont-elles assez profondes? Les contours ne sont-ils pas mâchonnés? L'effet cherché est-il rendu? Avec quelle attention l'artiste regarde son œuvre qu'il voit pour la première fois! Il s'y plonge, il s'y absorbe! Le monde entier tient pour lui dans cette feuille de papier. Vous lui parleriez du général Boulanger lui-même qu'il ne vous entendrait point. M. Mathey





a peint là, avec beaucoup de sincérité, de largeur et d'accent, un très remarquable portrait d'une surprenante intensité d'expression. Il a, de plus, vaincu une difficulté qu'il avait abordée non sans audace. Cet homme en besogne et en tenue d'ouvrier, les manches retroussées jusqu'au coude, pouvait donner le change au premier abord. Mais nul ne s'y trompe. M. Mathey a trop bien marqué la figure fine et nerveuse de M. Félicien Rops, son élégance innée,



C. REINHART *La marée montante*

son profil fier et l'éclair de ses yeux. C'est une démonstration que, même en peinture, l'habit ne fait pas le moine.

Ces sortes de portraits, que l'on pourrait appeler des portraits en action, ne sont point rares au Salon. Mademoiselle Jeanne Rongier nous montre M. César Franck dans l'orgue. Il est assis, de profil, la tête légèrement inclinée. Sa main gauche touche le clavier, sa main droite tire le registre qui va faire gémir la flûte ou gronder le bourdon. Mademoiselle Jeanne Rongier a bien accusé

la physionomie de l'artiste, écoutant, les yeux mi-clos, la majestueuse harmonie des orgues :

> L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
> Qui mêle aux cieux la terre.

Dans un portrait très largement brossé et très ressemblant, M. Aviat a représenté le peintre Roll la palette à la main. Mais M. Roll n'est point précisément au travail. Il fait face aux spectateurs et tourne le dos à son tableau. M. Jules Claretie, par M. Gabriel Ferrier, est plus affairé. Sa plume court, vole sur le papier. Il écrit vingt lettres comme administrateur de la Comédie-Française et comme président de la Société des gens de lettres, il corrige les épreuves de trois romans en réimpression, il prépare son discours de réception à l'Académie française. *Monsieur le Ministre* n'avait pas tant d'occupations !

Si M. Edmond de Goncourt, par M. Raffaelli, n'est pas à sa table de travail, il est du moins dans le salon de la *Maison d'un artiste*. Voici, sur la cheminée, la jolie nymphe de Clodion ; sur la paroi rouge, un grand Watteau aux trois crayons, et un Gavarni où l'on reconnaît les profils accolés des deux frères Goncourt ; au milieu de la pièce, une énorme vasque de bronze du Japon. Ce décor et ces accessoires méritaient une mention, car c'est tout ce que l'on peut louer dans ce portrait. La figure manque de consistance, les jambes sont de coton et les cheveux de soie.

On retrouve l'art et la science du peintre dans le beau portrait de M. Claudius Popelin, par son fils, M. Gustave Popelin. Le maître-émailleur, comme l'a baptisé Théophile Gautier dans un sonnet sans défaut, est debout, le corps de face, la tête de trois quarts perdus ; vêtu de bleu marine, il se détache en valeur sur un fond bleu lapis. La tête, bien construite, est peinte par fermes plans, d'un modelé suivi et accentué. Les mains sont supérieurement dessinées. « Regardez à la tête », disait Préault en parlant des statues de Pradier. Au contraire, ce sont les mains qu'il faut





d'abord regarder dans un portrait pour juger ce que vaut le peintre. M. Gustave Popelin sort vainqueur de l'examen. Mais avant d'y procéder, on est prévenu d'ailleurs en faveur de ce portrait par sa tenue sévère, son vigoureux coloris et son caractère de style.

XVII

Chacun félicite et le père et le peintre du charmant portrait que M. Carolus-Duran a exposé sous ce titre : *Portrait de ma fille*. Assise, de face, ses beaux cheveux noirs tombant en boucles sur ses épaules, la jeune fille porte une casaque de loutre doublée de satin cerise, et une jupe de moire gris de fer, d'une qualité tonique et d'une justesse locale vraiment admirables, que recouvre à demi une tunique rose-lilas taillée dans la fameuse robe couleur de l'aurore de la princesse Peau-d'Ane. Un rideau vieil or forme le fond. Faut-il être assez épris des vibrations du coloris pour s'arrêter à regarder un costume et un rideau quand une apparition semblable à celle-ci se présente à la vue! C'est la Jeunesse en sa candeur adorable et en sa grâce s'ignorant elle-même. Si M. Carolus-Duran a montré souvent autant de maestria, jamais il n'a peint un portrait avec autant de délicatesse, jamais il n'y a marqué autant de sentiment.

D'un caractère tout différent est le portrait du paysagiste français par le même maître. Coiffé d'une toque noire, le peintre du *Sentier dans les blés* ressort en relief, sur un fond bleu-vert intense, avec sa barbe d'une éclatante blancheur et son teint très coloré. Rien de plus large, de plus franc, de plus hardi. Seul Rubens, peut-être, a fait, avec cette aùdace et ce bonheur, affluer ainsi le sang à la peau.

Depuis vingt ans, les portraits de M. Cabanel ont épuisé l'éloge. Des deux portraits de femme qu'il expose cette année, que pourrait-

on dire qu'on n'ait déjà dit de tant d'autres œuvres accomplies par lui? Cabanel a la précision du dessin, la pureté des lignes, la couleur harmonieuse, le modelé ferme et délicat des Florentins. Il pénètre presque dans l'âme du modèle, en saisit la pensée intime et la fixe dans le regard. Si grande qu'elle soit, la réputation de Cabanel grandira encore. Des effets de couleur, des trompe-l'œil de relief, des recherches de sobriété statuaire dans l'arrangement peuvent séduire, frapper ou imposer davantage chez les autres maîtres du portrait. Aucun n'est supérieur à celui-ci.

On ne saurait passer sans s'arrêter devant le beau portrait de M. Paul Dubois : une jeune femme en buste, de face, vêtue d'une robe noire, décolletée qui se détache sur un fond vert-bleu. Jamais M. Paul Dubois n'a peint d'un pinceau plus souple ni plus ferme, et jamais peut-être il n'a peint aussi clair.

Dans son portrait de femme, M. Henner a voulu prouver que pour l'intensité et l'éblouissement de la couleur, la peinture à l'huile peut rivaliser avec la peinture en émail, et ce grand magicien y a réussi.

M. Wenker a représenté madame la princesse de Brancovan en robe de bal, escarboucles aux oreilles et aigrettes de diamants dans les cheveux. C'est un portrait d'apparat qui a fort grand air, et qui est peint d'un pinceau très chargé en pâte. M. Machard a fait de mademoiselle de B... G... un gracieux portrait qui a tout le charme de l'original. M. Hector Leroux nous montre le *Frère et la Sœur* sous des costumes du temps de Tibère. Ces physionomies toutes contemporaines jurent un peu avec la sévérité des draperies antiques.

Le portrait de M. L. M..., par M. Jacques Blanche, attire les regards par son étrangeté. Nous avons vu jadis semblables figures aux expositions de MM. Renoir, Caillebotte et autres impressionnistes. Mais M. Blanche est un impressionniste qui sait bien dessiner et qui sait modeler fermement. Il y a de la ressource. Un portrait tout à fait remarquable est celui d'une femme au teint bronzé vêtue



A. BROUILLET



PORTRAIT DE Mlle DARLAUD

SALON DE 1890

d'une robe vert rompu, par M. de La Hoëse. Un portrait tout à fait séduisant, d'une chaude couleur vénitienne, est celui de la belle anonyme peinte par M. Courtois. Un portrait tout à fait ressemblant — nous n'en doutons pas — est celui du *Trouvère du douar,* par M. Santiago Arcos : un grand nègre en guenilles qui joue de la derbouka.

Avec le petit portrait de M. Alexandre Dumas, par M. Saintin, qui n'a pas craint, après Meissonier, de peindre l'auteur du *Demi-Monde,* et à qui cette audace a réussi, s'ouvre la galerie des contemporains illustres ou connus. Voici un excellent portrait de M. Gaston Boissier, par son compatriote, M. A. Jourdan ; voici le président de la République, par M. Yvon, estimable morceau de peinture officielle ; voici, par M. Bin, le général Boulanger, qui quelquefois déjà a été peint, sculpté, gravé, héliogravé et chromolithographié. Voici l'Impératrice du Brésil, par mademoiselle Houssay. Voici M. Eugène Manuel, avec la toque et la robe universitaires, par mademoiselle Mosticzker ; voici, par M. Wertz, M. Charles Yriarte en robe de chambre rouge de patricien de Venise ; voici M. de Pressensé, par M. Burnand ; M. Edmond Frank, par M. Victor Maziès ; M. Léonce Détroyat, par mademoiselle Burrel. Vous avez certainement lu des articles de M. Henry Maret. Si vous êtes curieux de connaître la physionomie de cet homme d'esprit et de ce logicien, regardez le portrait qu'expose M. Cormon. La Comédie-Française est représentée par deux portraits de M. Mounet-Sully dans le rôle d'Hamlet, l'un de M. Clairin, l'autre de M. Jean-Paul Laurens, et par un charmant petit portrait de mademoiselle Réjane — auteur : M. Toulmouche — où l'intérêt de la peinture de portraits se mêle à l'agrément de la peinture de genre.

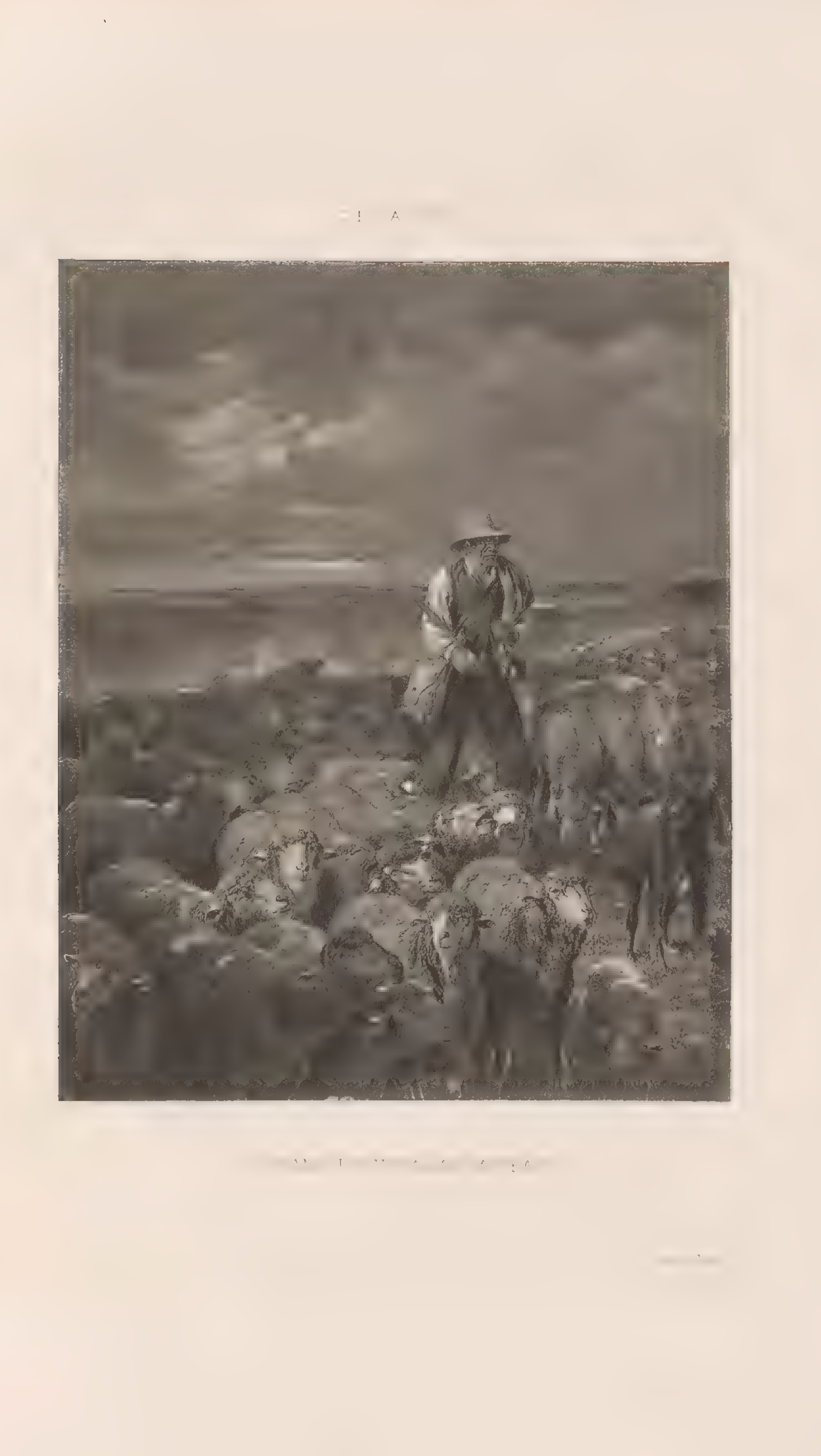
Bien que nous voulions être bref, la conscience nous oblige à mentionner encore les portraits signés Aimé Morot, Bekker, Herkomer, Madeleine Fleury, Agache, Tony Robert-Fleury, Renouf, Jamin, que recommandent ou la largeur de la facture, ou la

précision du modelé, ou l'éclat de la couleur, ou le charme du sentiment.

XVIII

Les bêtes ont aussi leurs physionomies. Il arrive qu'on emprunte aux animaux les traits distinctifs de la face pour caractériser un visage humain. Les Grecs avaient créé pour Junon l'épithète de *boöpis* (aux yeux de bœuf), et l'on dit communément un nez d'aigle, un front de lion, un air félin. Des portraits d'hommes passons donc aux portraits de bêtes, ce qui nous fournira une transition pour arriver aux paysages. Les animaux font pour ainsi dire partie intégrante du paysage; sans eux la nature semble en être encore au quatrième jour de la création. Elle est morne et désolée. Mais il suffit d'une vache qui paît l'herbe de la prairie, d'un chevreuil qui bondit dans le taillis, d'une mouette qui rase la crête des vagues, pour animer un site, pour donner un caractère de vie à la plaine, à la forêt, à l'Océan.

M. Charles Jacque conduit le troupeau. Quand on étudie cet exode de moutons, on ne sait qui l'emporte chez M. Jacque de l'animalier, du paysagiste ou du peintre de figures. Voyez ces superbes moutons à la laine épaisse et poussiéreuse qui vont déborder du cadre et dont on croit entendre les bêlements. Voyez la grande silhouette du berger qui, majestueux et mystérieux, marche à pas allongés au milieu du troupeau. Voyez la vaste plaine qui s'étend au loin sous un ciel crépusculaire qu'obscurcissent encore des nuages gros de pluie. Cette coloration très corsée dans le clair-obscur n'est plus guère de mode aujourd'hui. On croirait ce tableau peint il y a vingt ou trente ans. Ce n'est pas une critique : il y a trente ans, l'école française comptait Millet, Théodore Rousseau, Paul Huet, Jules Dupré, Harpignies, Decamps, Flers, Français, Troyon, Diaz, Corot — et Charles Jacque.



JULIEN DUPRÉ



L'*Heure de la traite,* de M. Julien Dupré, nous montre des vaches qui ne sont pas loin de valoir celles de Troyon, et le *Pâturage* de M. de Vuillefroy nous montre d'autres vaches qui valent celles de M. Julien Dupré. Auxquelles donner la prime d'honneur ? Peut-être aux bœufs de M. Léon Barillot. Madame



HUMBERT *Maternité*

Deshoulières voudrait sauver de l'abattoir tous les moutons de M. Schenk et de M. Truesdel. Quant à l'aimable baudet de la *Bonne Place,* de M. Bonnefoy, il explique que l'on ait jadis écrit l'*Éloge de l'Ane.* Les solides percherons du *Marché aux chevaux,* de M. Grandjean, et le ouistiti de la *Monnaie de singe,* de M. Monginot, complètent la ménagerie du Salon.

De natures mortes, de légumes, de fruits, de fleurs, il y a de quoi approvisionner les halles centrales et le marché de la Madeleine. M. Tholer apporte son homard annuel, M. Rozier des congres et des anguilles, M. Fouace des huîtres et des moules, M. Thurner des tomates, M. Ziem des pastèques qui mettent l'eau à la bouche, madame de Villebesseux des papavers, M. Jean Benner des roses, M. Bidau des mimosas. M. Cesbron méprise ces bagatelles : il nous offre tout bonnement des pommes de terre en robe de chambre. *O sancta simplicitas!*

XIX

M. Pelouse s'est surpassé dans son grand *Sous bois en Franche-Comté*. Le lit d'un torrent, où vient boire au matin une harde de sangliers, s'enfonce dans un taillis très épais, parsemé de fleurs printanières. De vieux arbres aux feuilles rares et aux troncs couverts de mousse entre-croisent leurs branches au-dessus du fourré. Ce tableau, saturé d'air et de fraîcheur, empli d'une lumière attiédie, semble peint avec de la rosée. La brosse de M. Pelouse a tour à tour une légèreté indicible et une solidité extrême. Le moindre souffle agiterait ces feuilles et courberait ces grandes herbes, mais il faudrait le pic du mineur pour entamer ces rochers, la cognée du bûcheron pour abattre ces arbres.

M. Ary Renan a peint avec sa sincérité accoutumée un paysage de Terre-Sainte. Le sinueux Jourdain fuit dans la perspective. Les arbres des deux rives se reflètent dans l'eau jaunâtre du fleuve avec une douceur infinie. A gauche, au premier plan, s'étend une bande de terrain sablonneux, semé de petites pierres bleues. Au fond, de légers nuages rose pâle teintent le ciel, tout blanc de lumière. Les sites d'Orient de M. Ary Renan rappellent les paysages sobres, harmonieux et pénétrants de la *Vie de Jésus*. La *Vie de*

E G GRANDJEAN

E. Grandjean
1888

[illegible]



Jésus illustrée d'aquarelles d'Ary Renan, voilà un beau livre qui manque à la bibliothèque de Chantilly.

Revenons en France par l'ardent désert de Siout, de M. Théodore Frère, où chemine une caravane, et par l'oasis du Sahara, de M. Gérôme, où vient boire un lion à demi mort de soif. Voici les sites familiers aux paysagistes : les forêts de Fontainebleau, de Compiègne, de Rambouillet, les bords de la Seine, de la Marne et de l'Oise.

MM. Camille Bernier, Sauzay, Beillet, Nozal, Jourdeuil aiment les sous-bois ombreux et humides, les rivières et les étangs perdus sous les voûtes de verdure. Ils excellent à en exprimer la poésie mystérieuse, la pénétrante fraîcheur, la lumière attiédie, à en peindre les lignes vaporeuses et les transparences fluides. Ces peintres procèdent plus ou moins de Corot. Au contraire, MM. Wattelin, Japy, Maincent, Cesbron, Paul Colin prennent leurs inspirations chez Troyon et chez Rousseau, chez Jules Dupré et chez Daubigny. Les plans sont rigoureusement marqués, les feuillés se massent en lignes précises, les terrains, les monticules, les arbres, les nuages sont arrêtés dans leurs formes. Cela a plus de solidité et moins d'effet, plus d'ampleur et moins de charme, plus de beauté et moins de poésie.

M. Tancrède Abraham a posé son chevalet devant l'*Étang de Saint-Mazé*. Il a peint les arbres qui l'environnent dans une gamme de verts très vifs et très vrais, sans aucun éclat discord. C'est aussi au bord d'un étang que nous mène M. Boudot : un étang de Franche-Comté, par une humide matinée de septembre. En regardant cette toile qui baigne dans les opales de l'aube, ne sentez-vous pas la fraîcheur vous tomber sur les épaules et vous pénétrer ? M. Lansyer déserte la campagne pour la ville. Il expose des paysages parisiens : *la Place de l'Institut* et *la Montagne Sainte-Geneviève* que contemple du haut des tours Notre-Dame un Claude Frollo contemporain. M. Adrien Demont découvre sans cesse des sites nouveaux. Cette année, c'est un champ d'œillettes qui étend

sous un ciel crépusculaire sa nappe lilas pâle. Mais arrêtons cette énumération. On ne peut mentionner tous les paysagistes de talent ; et parler seulement de quelques-uns, ce serait manquer d'équité. Comment citer les *Bords de l'Oise,* de M. Benouville, et passer sous silence la *Matinée d'été,* de M. Émile Michel, qui, comme M. Benouville, est un paysagiste de style tout en restant sincère devant la nature ? Est-il juste de parler du *Sous Bois* de M. Français et de ne rien dire de la *Prairie* de M. Harpignies ? Pourquoi s'arrêter devant les tableaux de MM. Lapostolet, Gagliardini, Schmidt, si l'on doit passer vite devant ceux de MM. Smith, René Fath, Yon, Richet, Henri Langlois ? L'*Effet de neige,* de M. Rapin, est-il d'un rendu moins juste et d'une impression plus désolée que l'*Avenue de la défense,* peinte par M. Durst dans son blanc linceul de décembre ?

XX

M. Ziem, qui s'est tenu à l'écart des Salons depuis plus de vingt ans, expose une merveilleuse *Venise.* Si la place ne nous était limitée, ce retour, qui est un triomphe, serait l'occasion de caractériser les deux manières de M. Ziem et de rechercher quelle part a le don et quelle part a l'étude dans l'œuvre de ce grand artiste, créateur de la marine méditerranéenne. Nous discuterions volontiers avec les critiques qui reprochent à Ziem l'or et la pourpre de sa palette, en affectant d'ignorer que l'auteur du *Bosphore,* de *Stamboul,* de *Saint-Georges Majeur,* a peint aussi les *Moulins de Hollande,* la *Plage de Scheveningue,* la *Place Saint-Marc inondée,* admirables tableaux qui rivalisent avec ceux des Hollandais pour les gris argentins et l'atmosphère légère. Nous reviendrons quelque jour à l'œuvre de Ziem, qui ne compte guère moins de trois mille tableaux et esquisses. En attendant, regardons la nouvelle *Venise*

du maître. La vue est prise de la lagune à la hauteur des jardins publics. Imaginez que vous êtes en gondole et que vous arrivez du Lido. Au fond, sous le ciel profond et lumineux, se développe tout le quai des Esclavons jusqu'aux murs roses du palais ducal, que surmontent les coupoles de Saint-Marc, le Campanile et les deux colonnes de granit de la Piazzetta. A gauche s'ouvrent le Grand Canal et la Giudecca, séparés par la masse de pierre de la Salute et le pavillon ajouré de la Dogana. Dans le chenal, au second plan, les pêcheurs chioggiotes tirent les filets. Leurs houppelandes multicolores et les voiles rouges et jaunes de leurs bateaux se reflètent dans l'eau transparente, ridée par la brise. Ces vibrations de couleurs nous enchantent, mais ce qu'il faut admirer dans les tableaux de M. Ziem, plus encore que la féerie du coloris, c'est la fluidité de l'atmosphère et l'intensité de la lumière. Ziem est, à ce point de vue, sans rival parmi les peintres de paysages et de marines. En vérité, cette *Venise* illumine toute la salle XIX.


A ARTZ *Ame-chen in*

M. Ziem règne seul sur la Méditerranée. Les autres mariniers,

qui sont représentés au Salon par MM. Billet, Mesdag, Berthelon, Marcotte de Quivière, Defaux, Auguste Flameng et madame Élodie La Villette se partagent l'empire de la Manche, de la mer du Nord et de l'Atlantique. Ils en aiment les nappes glauques et changeantes que le passage rapide des nuages et le retour du soleil nuancent tour à tour des reflets de l'émeraude, de l'améthyste et de l'aigue marine. Ils excellent à peindre les hautes lames frangées d'écume déferlant contre les falaises, sous un ciel tout noir où volètent les mouettes avec des gémissements d'enfants malades. Dans les *Derniers Secours,* de M. É. Maillard, la mer, démontée, bat de ses vagues monstrueuses la jetée de Dieppe ou du Tréport. A quelques encablures du phare, on aperçoit un bâtiment en détresse. Des pêcheurs et des femmes du port s'engagent sur la jetée, balayée par les lames, traînant des charrettes remplies de cordes, de bouées de sauvetage et de flèches porte-amarres. Le drame, bien rendu dans sa vérité, est d'une impression saisissante.

M. Iwill, lui, craint la rafale et la tourmente. Il ne s'aventure pas hors de l'embouchure de la Meuse et de l'Escaut, dont il sait exprimer avec justesse et charme les brumes légères traversées au matin par les rayons d'un pâle soleil. En montrant les brouillards de l'aube transpercés par la lumière du soleil levant, M. Iwill représente au naturel le combat symbolique des mythes solaires : le Dieu perçant de ses flèches d'or, ces monstres qui obscurcissent son éclat, Ahi, Python, les Titans, les Stymphalides. « Je chanterai la victoire d'Indra, disent les Védas, celle qu'hier a remportée l'archer. Il a vaincu Ahi, il a frappé le premier-né des nuages. »

XXI

On dit qu'il n'est pas de bon livre sans *erratum*. A plus forte raison, il n'est pas de *Salon* complet sans appendice. Nous avons





M J WILL



péché plus d'une fois par omission. Réparons quelques-uns de nos oublis.

Les *Esclaves à vendre,* de M. Gustave Boulanger — un Romain de l'Empire — sont une jeune Gauloise et un vigoureux Numide. Exposés nus sur le tréteau du marchand d'esclaves, ils portent au cou une planchette avec une inscription renseignant sur leur nationalité, leur âge et leur mérite : VIRGO GALLICA, HONNESTA CORPORE, XVII ANNUM NATA ; — VICTUS NUMIDICUS, XXIV ANNUM NATUS, SANO CORPORE. Avec de pareilles recommandations, les deux esclaves ne resteront pas longtemps chez le vénaliciaire — pas plus longtemps d'ailleurs que le tableau ne restera chez le peintre.

M. Israëls nous montre la *Petite garde-malade.* Au fond d'une pauvre hutte de Frise, une vieille femme agonise dans son lit. Au chevet de l'aïeule, une fillette de douze ans lit un gros livre, — la Bible, sans doute, — en gardant la moribonde. M. Israëls a mis dans ce tableau sa science du clair-obscur, sa peinture large et libre et sa commisération pénétrante pour les malheureux et les déshérités. Dans l'*Accouchée,* M. Gaston Latouche a peint aussi, avec beaucoup de sentiment, un humble intérieur d'ouvrier. La femme repose tandis que les regards du mari se portent tendrement sur la mère et sur l'enfant. Près d'une fenêtre, l'aïeule travaille à la petite layette. La couleur est tenue dans une gamme très claire et très fine.

Deux jeunes paysannes, de retour du marché, sont arrêtées au bord d'une petite rivière ; elles hèlent le passeur qui se hâte, sur l'autre rive, de détacher sa barque. C'est l'hiver, le ciel est gris, les peupliers sont dénudés ; la bise avive les couleurs des jolies fillettes. On ne saurait trop louer ce tableau de M. Knight, d'une peinture franche et ferme. On aimerait que M. Doucet eût mis un peu de cette fermeté dans la jeune femme en blanc, de retour du bal. Elle est bien jolie et bien gracieuse, mais sa robe n'est-elle qu'un nuage et elle-même n'est-elle qu'une apparition ?

Cosas de Espana! ainsi pourrait s'appeler le grand tableau de M. Saint-Germier. Deux muletiers, vêtus comme des princes, se

sont pris de querelle dans quelque hôtellerie. Au clair les navajas! L'un des combattants terrasse et désarme son adversaire. Il a un genou sur sa poitrine, une main à sa gorge, et de l'autre main il va lui porter un coup mortel. Cette scène sauvage et pleine de mouvement est peinte avec beaucoup de largeur et de fougue. La tête, vue en raccourci, de l'homme renversé et son poing crispé sont deux remarquables morceaux de peinture. Citons encore l'*Enfant prodigue,* de M. Swan, qui fait paître ses troupeaux dans un champ semé de coquelicots; — la *Serre, l'hiver,* de M. Lynch, d'un effet très juste; — le *Petit Louis Capet,* de M. Assézat de Bouteyre, un vrai coloriste; — les grands pêcheurs de M. Vail, dont les corps sont solidement peints mais dont les jambes ont la consistance de colonnes de fumée ; — l'*Été,* agréable panneau décoratif, de M. Léon Perrault, qui n'oublie pas qu'il est élève de M. Bouguereau ; — l'étrange tableau de M. Surand où un saint Georges de bois combat contre un dragon d'émail cloisonné; — la *Sainte Marie, Rose mystique,* de M. Georges Desvallières, comprise dans le style des Botticelli et des Lippi ; — l'excellent et vigoureux portrait de mademoiselle Thérèse Schwartze, peinte par elle-même ; — enfin, le *Frère cellérier* où M. Frappa solennise spirituellement l'invention du vin de Champagne mousseux. Mais en ces temps où l'on prodigue tant le marbre et le bronze, un tableau ne suffit pas à la gloire du moine de l'abbaye d'Hautvillers. Une statue à dom Pérignon! Il a plus fait pour la gaieté française que Collin d'Harleville; il a plus fait que l'économiste Bastiat pour la fortune de la France!

XXII

Il convient toujours d'appeler d'un jugement général rendu à l'ouverture du Salon. La première impression que donne un Salon

R KNIGHT



L'APPEL AU PASSEUR



J. M. SWAN



est le plus souvent fâcheuse. On est étourdi par la multitude des tableaux et comme aveuglé par les crudités de tons des peintures fraîches. C'est la confusion d'un kaléidoscope. Tout d'abord on ne distingue rien nettement ; puis les mauvaises toiles, qui sont d'ailleurs en majorité, s'imposent à la vue par leurs couleurs criardes, leur composition bizarre ou ridicule ; et c'est à grand'peine, au



E. GIRARDET. *Le* [illegible]

contraire, que l'on distingue quelques bons tableaux, car les yeux, vite fatigués, ne regardent plus que machinalement. Par la raison que l'on veut tout voir, on ne voit rien. La comparaison avec les autres Salons vient alors à la pensée, et comme on ne conserve de ces Salons-là que le souvenir des belles œuvres — celui des choses médiocres s'étant naturellement effacé — on juge que le Salon actuel est inférieur aux précédents.

A une seconde, à une troisième visite, le jour se fait dans ce

chaos; les idées se modifient. On découvre beaucoup de tableaux de mérite qui ont échappé à la rapide inspection du premier jour, et, dans les tableaux que l'on a déjà remarqués, on admire de nouvelles beautés. Il se produit un phénomène de sélection visuelle. Si l'on entre dans une salle, on voit seulement le tableau préféré, l'œuvre capitale; les autres toiles sont comme si elles n'étaient point; elles ne peuvent ni arrêter ni détourner le regard. Un Henner, un Jules Breton, un Ziem, un Carolus-Duran sont en quelque sorte isolés, bien qu'ils soient entourés de trois cents tableaux. La halle aux peintures devient ainsi une galerie choisie, une sorte de musée de cinquante toiles, et il arrive que l'opinion première change, qu'on pense que le Salon annuel ressemble à tous les Salons, qu'il n'est ni meilleur ni pire.

LES AQUARELLES — LES PASTELS — LES FUSAINS LA GRAVURE — L'ARCHITECTURE

I

Presque tous les maîtres de l'aquarelle, madame Madeleine Lemaire, MM. Eugène Lami, Heilbuth, Detaille, Vibert, Worms, exposent *chez eux,* c'est-à-dire rue Le Peletier; ils s'abstiennent d'envoyer leurs œuvres au Palais des Champs-Élysées. Malgré cette abstention, on trouve au Salon un certain nombre de jolies aquarelles. Nous signalerons, entre autres, les deux paysages de M. Aimé Perret, très vigoureux et très frais; les neuf petits paysages dans un même cadre,





que M. Cauffman a enlevés d'une touche si vive et si lumineuse; la *Fête sous Henri IV,* de M. Édouard Toudouze : des personnages tout de rouge vêtus qui ressortent sur le blanc des marches et des balustrades d'un grand escalier de marbre; un curieux défilé de la *Garde royale en 1820,* de M. Orange; la *Maison de Denis Papin,* de M. Denisane; la *Tour de Londres,* de M. Bauer; les gracieuses *Roses du Bengale* de madame Fauré, et les *Roses blanches* sur fond blanc, de mademoiselle Feurgard. Il faut bien constater que l'esprit et la main ont trahi M. Bida pour ses compositions des scènes de Shakespeare.

La *Lagune de Venise,* de M. Wyld, les *Bassins d'Anvers,* de M. Iwill, et surtout le *Pont de Bercy,* de M. Thornley, sont les seules peintures qui soient des aquarelles pures; toutes les autres procèdent plus ou moins de la gouache. Nous avons déjà fait cette remarque non seulement aux derniers Salons, mais même aux expositions des aquarellistes. Ce qui y est le plus rare, c'est l'aquarelle proprement dite. Tous ces cadres ont l'apparence de tableaux à l'huile. A quoi bon, alors, se servir de la détrempe? Certes, nous admirons ces tons corsés, ces puissants rehauts de blanc, ces figures en relief, ces plans en vigueur. Mais où sont les fraîches colorations, les lointains fluides, les transparences vaporeuses de l'aquarelle?

De même que les aquarellistes dénaturent un peu l'aquarelle, de même les pastellistes dénaturent un peu le pastel. Ils paraissent ne voir dans ce genre de peinture qu'un procédé plus facile et plus expéditif. Ce que nous aimons dans le pastel, c'est la délicatesse des nuances attiédies, la douceur des tons très fondus, la convention charmante du coloris. Il nous semble que le pastel doit se tenir entre le rêve et la réalité — plus près de la vision que de la vie. C'est pourquoi tout en louant le beau style, la grâce si vive, la vivacité de crayon, et le relief singulier du portrait de mademoiselle H. C., par M. Émile Lévy, le coloris brillant de la *Japonaise,* de M. Georges Rochegrosse, la vérité de l'*Étude,* de M. Binet, la vigueur et la franchise du portrait de madame C., de mademoiselle Beaury-Saurel, de la *Baignade,* de M. Harrisson, et du paysage d'automne, de M. Pointelin, nous sommes

charmés davantage par la théorie de nymphes de M. Fantin, la femme en blanc, de M. Armand Berton, le portrait de madame O., de M. Koppay, enfin et surtout par la *Convalescence* de mademoiselle Valentine, une élève de Henner et de Carolus-Duran. A voir ce tableau d'une harmonie si fine et si délicate, on dirait que c'est un doigt de fée



qui a étendu sur le papier des couleurs faites avec la poussière de l'aile des papillons et du pistil des fleurs.

Dans les dessins nous signalerons avec le *Forgeron,* de M. Lhermitte, les deux grands portraits au fusain de madame Marie Laurent et de M. Eugène Spuller, le premier très largement ébauché par


E. L. WEEKS

mademoiselle Beaury-Saurel, le second très savamment étudié par M. Boëtzel.

II

On aimerait à passer de longues heures dans les quatre salles réservées à la gravure. L'art des Marc Antoine, des Audran, des Nanteuil, des Saint-Aubin, des Henriquel, des Gaillard, n'est pas près de déchoir. On avait dit : ceci, qui est la photographie, tuera cela, qui est la gravure. Mais le soleil a eu beau se mettre de la partie et prêter son aide à mille procédés plus perfectionnés les uns que les autres : la photogravure, l'héliogravure, l'héliographie, la phototypie, la photolithographie, la chromolithographie, la lithochromie et la photochromie, la gravure a résisté, et la main de l'artiste — la main humaine — a vaincu le soleil lui-même. Quelle reproduction par procédé vaudra jamais la superbe eau-forte de M. Laguillermie d'après la *Béatrice de Cusance* de Van Dyck, si colorée, si lumineuse, d'un faire si ferme et si souple et d'une si grande justesse de valeurs, ou l'admirable estampe du *Lion amoureux,* dans laquelle le burin savant de M. Alphonse Lamotte a rivalisé avec l'eau-forte pour l'effet, le relief et les vibrations des lumières intenses et des noirs profonds ?

Combien d'autres gravures il faut citer après ces deux planches de maîtres : *Lady Musgrave* de Gainsborough et la *Regina* de Henner, grandes eaux-fortes de M. Charles Waltner, pleines de couleur et de morbidesse ; *les Fiancés,* eau-forte très enveloppée où la pointe de M. Paul Leterrier a admirablement rendu la poésie mystérieuse du tableau de M. Demont ; une eau-forte de M. Gaujean, traduction fidèle avec ses contours nettement découpés et ses oppositions de clairs et de noirs, d'un tableau de Quintin Matzys ; *la Pêcheuse* de M. de Los Rios, gracieuse figure qui baigne dans l'humidité marine ; puis encore, parmi les gravures et les eaux-fortes, le *Peintre d'enseignes,* de M. Achille Jacquet ; l'*Homme au Gant,* de M. Quarante ; le *portrait*

de S. A. I. la Princesse Mathilde, d'après un chef-d'œuvre de Hébert, par M. Allais; la *Matinée* de Corot, de M. Kratké; le *Portrait de jeune homme,* de madame Louveau-Rouveyre; le *Baiser de la mer,* de M. Lalauze; le *Semeur* de M. Gustave Greux; la *Mise à flot* de M. Mordant — un nom prédestiné pour un aqua-fortiste.

Des illustrations pour une nouvelle édition de Molière, vignettes très jolies, très spirituelles, très bien composées, mais dont le dessin n'est point irréprochable, ont valu à M. Edmond Hédouin la médaille d'honneur. Nous aimons M. Hédouin, parce que de tous les vignettistes contemporains, c'est lui qui se rapproche le plus des petits maîtres sans pareils du XVIII[e] siècle, les Gravelot, les Eisen, les Moreau le jeune, les Marillier, rois de l'illustration. MM. Géry-Bichard, Avril, Boulard, Abot, Manchon, Ruet, font cortège à M. Hédouin, mais ici pour une vignette bien venue, combien d'autres sans couleur, sans grâce et sans esprit !

La gravure sur bois est certainement en grand progrès, si l'on ne regarde qu'à l'habileté extraordinaire du faire. Mais les graveurs en taille d'épargne ne font-ils pas dévier leur art de sa voie naturelle en cherchant à rivaliser avec le burin pour la délicatesse des modelés et avec l'eau-forte pour les effets de clair-obscur ? Voyez plutôt les *Syndics des drapiers,* de M. Vintrant, l'*Étang de l'Ilette,* de madame Trinquier, les *Fossés du Tréport,* de M. Kohl ! Leur maître à tous, dans ce genre, est M. Charles Baude. Son *Portrait d'Alexandre Dumas,* d'après Bonnat, et surtout son *Portrait de Rembrandt* sont surprenants. C'est absolument l'aspect de l'eau-forte. Au reste, juste en face, se trouve le même *Portrait de Rembrandt,* gravé sur cuivre par M. Vion, et dans cette planche le modelé n'est pas mieux suivi, les jeux de lumière ne sont pas plus vifs que dans le bois de M. Baude.

On ne saurait se plaindre de voir fausser ainsi le principe de la gravure sur bois, quand il s'agit de la reproduction de tableaux ou de photographies d'après les statues, les monuments, les objets d'art. Mais les graveurs ne perdent-ils pas leur main pour la reproduction





directe des dessins destinés à l'illustration des livres? Le but de la gravure sur bois est de reproduire exactement le dessin du maître. Aussi, jadis les artistes dessinaient-ils leurs figures sur le poirier ou sur le buis avec le soin le plus scrupuleux, ligne par ligne, trait par trait, hachure par hachure. Albert Duret, dit-on, poussait plus loin encore la conscience du dessinateur — ou peut-être la défiance du graveur. C'était lui-même qui avant de donner son bois à l'ouvrier cerclait chaque contour d'une entaille de canif; de cette façon, le graveur était l'esclave absolu du peintre. Aujourd'hui trop de dessinateurs en prennent plus à leur aise. Sans aucunement préparer le travail du graveur, laissant tout à son initiative, ils se contentent de laver leur composition à l'encre de chine avec des rehauts de blanc, et c'est au graveur qu'il appartient d'en rendre l'effet par la combinaison des tailles. On obtient ainsi de très belles gravures, mais qui n'ont plus du tout l'attrait et le caractère d'une œuvre originale, car on n'y sent pas la main du maître. Nous félicitons donc MM. Faivre, Prunaire, Delangle et Dutheil, de procéder par larges tailles, très espacées, et de conserver à la gravure sur bois le caractère de la gravure sur bois.

III

Est-ce bien ici un Salon d'architecture? Ne serait-ce pas plutôt une annexe de l'exposition d'aquarelles que cette salle remplie de jolies vues de l'église Saint-Médard, de la Tour de Jean-sans-Peur, des ruines du château de Madaillan, du Panthéon de Rome, des églises de Dieppe, de Parthenay, de Bruyères, du temple de la Victoire Aptère, du manoir de Monsoreau, de la cathédrale de Saint-Sébastien, du palais des ducs de Bourgogne à Dijon? Et ces savantes restaurations du palais des Césars au Palatin, de la villa d'Hadrien, de l'abbaye de Foc-Dieu, du château de Brécy, de l'abbaye

de Boscherville, n'appartiennent-elles pas plutôt à l'archéologie, à l'histoire de l'architecture qu'à l'architecture proprement dite? Par architecture il faut entendre art de construire et non pas reproduction ou restitution des constructions. Au Salon de peinture, on n'expose ni des copies de Raphaël ou du Titien, ni des restitutions des fresques de Pompéi. Pourquoi, au Salon d'architecture, exposer des copies de Bramante et de Philibert Delorme, des restitutions des monuments de Rome?

Les architectes sont encouragés dans cette voie par le Jury lui-même. A quoi vont la plupart des récompenses? à ces études archéologiques et non point à des créations. A qui la médaille d'honneur? à M. Deglane pour la restitution du palais des Césars. A qui les premières médailles? à M. Girault pour la restauration de la Villa Hadriana, à M. Ruprich-Robert pour ses études sur les pans de bois normands. Il est vrai que les œuvres originales ne méritent guère de hautes récompenses. Quelle banalité et quelle laideur dans la plupart de ces façades de maisons, d'hôtels ou d'édifices publics! C'est à peine si l'on peut citer cinq ou six œuvres qui sortent du vulgaire : le *Marché couvert,* de M. Despradelles, le *Petit Hôtel de Ville,* de M. Rouyer, un joli hôtel Renaissance française, de M. Alfred Rousseau, la *Maison moderne,* de M. Gaudier, enfin une villa, de M. Robert de Massy; encore cette villa, où la gothique se combine avec le japonais, est-elle en réalité d'une architecture plus excentrique qu'originale.

Ce n'est point assurément le savoir qui manque à nos architectes, c'est l'invention, c'est l'originalité, c'est le don de créer des formes. Sans doute, on construit aujourd'hui avec plus de goût qu'il y a vingt ou quarante ans; mais promenez-vous dans les quartiers de l'avenue Victor-Hugo ou de l'avenue de Villiers, vous verrez des hôtels de style Louis XII, de style Henri II, de style Louis XIII, de style Louis XV et Louis XVI; où trouverez-vous un seul hôtel de style troisième république? Le style de la troisième république ne sera représenté plus tard que par la Tour Eiffel!









LA SCULPTURE



La médaille d'honneur décernée au groupe de M. Turcan : *l'Aveugle et le Paralytique,* désigne ce marbre à l'attention — nous ne disons pas : à l'admiration. L'aveugle, un homme nu dans toute la force de ses trente ans, s'avance portant sur le dos le vieux paralytique. Celui-ci, le bras allongé sur le bras que son compagnon tient étendu devant lui, guide sa marche incertaine. Fort ingénieusement composé, ce groupe expressif s'équilibre bien. L'exécution mérite tous les éloges. La poitrine, les jambes, les pieds du jeune aveugle, le dos décharné du paralytique, très travaillé par le ciseau, sont supérieurement sculptés. Mais la conception est-elle à la hauteur du talent de pratique dépensé dans cette œuvre? N'est-ce

point un pauvre et triste sujet pour la statuaire que cette illustration d'une fable? Le marbre est-il fait pour éterniser le spectacle de la misère et des infirmités? Est-ce enfin aux Quinze-Vingts et aux Incurables que le sculpteur doit chercher ses modèles?

Le concurrent de M. Turcan à la médaille d'honneur était M. Tony Noël. Il a sculpté deux combattants nus. L'un est tombé mort aux pieds de son compagnon. L'autre, enjambant le cadavre, semble éviter un coup en penchant le corps en avant. Du bras gauche, armé d'un brachial d'airain, il pare l'attaque, tandis que de sa main droite, qui tient une courte épée, il se dispose à riposter. Ce groupe héroïque est d'une composition un peu cherchée. De face, ces figures ramassées se tiennent bien; mais, vues du côté gauche, elles présentent une profusion de bras et de jambes qui débordent du socle et sollicitent l'amputation. Le faire est savant, large, énergique. M. Tony Noël n'a pas manqué d'accuser le contraste entre l'agonisant dont les membres s'affaissent inertes aux approches de la mort, et le survivant qui, dans le feu de l'action, a tous les muscles en mouvement. S'il nous en souvient, ce groupe, qui a déjà été exposé en plâtre, portait alors comme épigraphe : *Uno avulso non deficit alter;* le marbre a pour titre : *Pro patria morituri.* C'est un non-sens. Esclaves ou libres, les gladiateurs ne mouraient pas pour la patrie. Or, ici, le type des individus comme les détails de l'armement indiquent des gladiateurs.

Le groupe de M. Levasseur, *Après le combat,* représente une femme qui entoure de ses bras un adolescent nu. Dans la main, il tient le tronçon d'un sabre de cavalerie. Remarquez ce sabre qui particularise au lieu de l'épée qui généraliserait. Toujours le souvenir de 1870! Le mouvement de la femme est d'un beau sentiment d'amour maternel. Il faut louer aussi le modelé des jambes du jeune soldat, à la fois très délicat, très suivi et plein d'accent. Ce groupe mérite le marbre; mais, avant de livrer son modèle au praticien, M. Levasseur devra lui faire subir une légère modifi-





cation. Le bras gauche de la femme et le bras gauche de l'enfant, exactement placés l'un au-dessus de l'autre et ayant exactement la même flexion, forment deux angles obtus superposés.

Dans le groupe de *Salammbô*, par M. Barrau, l'attitude et l'expression de la fille d'Hamilkar qui, rêveuse et fascinée, s'abandonne aux caresses de Mathô, sont heureusement trouvées. On sent que l'artiste a bien lu Flaubert. Le galbe est joli; mais, dans certaines parties, la facture tend à la rondeur et ne fait pas suffisamment sentir la charpente osseuse. Le Mathô manque d'ampleur. Ce n'est pas « le Libyen de taille colossale » qui faisait trembler Carthage.

MM. Mégret et Escoula rivalisent d'afféterie dans *Vénus et l'Amour* et dans les *Jeunes Baigneuses*. Si le brave pompier, qui arrache aux flammes une jeune femme vêtue d'une robe à la dernière mode, mérite une médaille de sauvetage, l'auteur, M. Hector Lemaire, n'en a pas moins perdu son temps et sa peine en sculptant cette scène, bonne tout au plus à figurer sur une pendule pour l'exportation. La *Nymphe sur les genoux d'un Satyre*, de M. Charles Jacquot, n'est point précisément une œuvre de style, mais le groupe s'agence bien et présente par ses quatre faces des lignes harmonieuses. La facture en est large et souple. C'est un excellent morceau de sculpture décorative.

M. Gustave Michel a traduit librement une scène d'Aristophane. Plutus, guéri de sa cécité dans le temple d'Asklaepios, est remplacé par la Fortune, qui enlève son bandeau. C'est ce qui s'appelle serrer le texte de près. Ne nous plaignons pas de cette interprétation, à laquelle nous devons une belle figure nue. Le torse infléchi en avant, le pied droit portant sans effort le poids du corps, le pied gauche en arrière posant sur la roue arrêtée, la Fortune tient d'une main, contre la hanche, la corne d'abondance, et de l'autre main, elle arrache le bandeau de ses yeux. Cette figure s'élève et tourne; de quelque côté qu'on la regarde, elle présente des lignes eurythmiques. Le type, excellemment choisi, allie la plénitude des

formes à l'élégance du galbe; le modelé est large et franc. Un bon éclairage importe peut-être plus à une statue qu'à un tableau, car le tableau a sa lumière en soi, au lieu que la statue doit la recevoir pour la refléter. A la place qu'occupe la *Fortune*, de M. Michel, c'est le matin qu'il convient de voir cette figure. Alors, tandis que le visage, le bras et la jambe gauche et le dessous des seins baignent dans la demi-teinte, la lumière éclate sur la poitrine, court sur le bras qui tient la corne d'abondance, fait resplendir les flancs et glisse en un jet puissant sur la cuisse droite dont elle accentue le relief.

« La terre, c'est la vie, disait Clésinger ; le plâtre, c'est la mort; le marbre, c'est la résurrection. » Nous assistons donc à la résurrection de la *Diane* ou plutôt de la « Dianette », de M. Falguière. On pouvait espérer que la torture par la dislocation à laquelle il a mis la déesse durerait seulement ce que dure un plâtre. En voilà pour de longs siècles ! Imaginez une figure nue posant sur la pointe du pied, la jambe droite, qui porte le corps, toute raide, la jambe gauche lancée horizontalement en arrière, le torse penché, à mieux dire couché en avant. Le bras gauche, dont la main fermée semble serrer un arc, se projette également en avant, et la main droite en l'air paraît tenir l'extrémité d'une flèche. Aucun modèle, fût-il même choisi parmi les gymnastes et les acrobates, ne saurait garder cette pose l'espace d'une seconde : ou, perdant l'équilibre, il tomberait sur le visage, ou, s'efforçant de se maintenir debout, il fléchirait involontairement la jambe sur laquelle il porte. La rigidité de cette jambe est absolument contraire au mécanisme du corps humain; c'est une impossibilité anatomique.

Cette pose qui viole la nature ne profite pas à l'art. Vue de face, la jeune sagittaire a l'air de n'avoir qu'une seule jambe ; vue par les deux profils, elle présente des lignes excentriques et anguleuses ; on dirait une figure couchée sur un pivot. Quant à dire l'effet qu'elle produit vue de dos, nous nous y refusons : la prétendue Diane de M. Falguière est une statue que l'on ne saurait décrire sous tous ses aspects. Si séduisants qu'ils soient, en certaines parties,





les mérites de l'exécution ne rachètent point la bizarrerie de la conception. La tête grassouillette et ébauchant un sourire manque de précision dans le modèle et de caractéristique dans le type. L'attache du bras droit est d'un dessin tout à fait hérétique. Les plans moelleux marqués par l'ébauchoir et le pouce du sculpteur ont presque tous disparu sous le ciseau et la prèle du praticien. Seul, le buste garde sa grâce et sa vie. Ce serait une bonne fortune pour la Diane de M. Falguière de perdre ses bras et ses jambes. Il faut souhaiter que ce marbre soit un jour mutilé comme la *Psyché* du Musée de Naples ou l'*Éros* du Vatican. Alors, mais seulement alors, ce sera un chef-d'œuvre.



Des vers humanitaires de Victor Hugo ont inspiré à M. Camille Lefèvre sa *Vision de l'avenir*. Mais il a laissé toute la poésie dans l'épigraphe. On ne saurait imaginer une figure de formes plus vulgaires. Ce ne peut être qu'une des *Demoiselles de la Seine,* de Courbet, qui a posé pour cette statue. D'ailleurs, M. Lefèvre sait bien son métier. Sous sa main robuste, la terre s'anime et se fait chair.

D'un dessin élégant mais d'un modelé encore insuffisant, l'*Ève,* de M. Marqueste, respire la jeunesse et l'innocence. C'est avec un air de candeur adorable qu'elle avance la main vers la pomme légendaire. La *Pandore,* de M. Pépin ; la mystérieuse *Saga,* de M. Ringel d'Illzach ; la *Tentation,* de M. Clausade ; la *Charmeuse,* de M. d'Houdain, statue qui aurait certainement provoqué les pudiques

alarmes du tant célèbre vicomte Sosthène de La Rochefoucauld; l'*Hébé*, de M. Coulon, endormie sur l'aigle de Zeus; la *Baigneuse*, de M. Louis Noël, sont aussi d'agréables statues. M. Delaplanche a fait sortir du marbre une charmante figure de la *Danse*, drapée dans un de ces voiles transparents que les Anciens appelaient *vitreae vestes*. Le travail du ciseau est remarquable par la fermeté et la délicatesse, et le mouvement est plein de grâce. Cette statue a un autre mérite : bien qu'elle représente la *Danse*, elle « danse » beaucoup moins que nombre d'autres figures qui n'ont rien à voir avec l'art de Terpsichore. Nous citerons, entre autres, parmi ces danseurs sans le savoir, le brave sergent Bobillot qui esquisse une pyrrhique tonkinoise à la porte de l'exposition. La *Nuit*, de M. Barbaroux, n'est pas exempte de critique. Si la pose est bien trouvée et a de la poésie, le choix du type manque de grandeur et la figure paraît plate. Ce morceau de sculpture tient plutôt du haut-relief que de la ronde-bosse.

L'*Orphée* androgyne, que M. Peinte a métamorphosé en dieu de la danse, semble tout fait pour servir de transition entre les figures de femmes et les statues viriles. Le *Jeune Chasseur à la fontaine*, de M. Quinton, et le *Joueur de billes*, de M. Enderlin, sont des morceaux de sculpture très étudiée où les deux artistes affirment leur savoir myologique et leur habileté de main. L'excellent bronze de M. Perrin : *le Botteleur*, a ces mêmes qualités, mais il a, en outre, du style. M. Houssin a foudroyé *Phaéton* dans une attitude très juste. M. Jacques Labatut expose à la fois un grand marbre : *Roland mourant sur un rocher de Roncevaux*, et un bronze : *Moïse jeune, général des Égyptiens*. Dans ces deux statues, les mérites qui sont grands font passer sur les défauts qui sont nombreux. Le *Vainqueur de la Bastille*, de M. Choppin, a beaucoup d'entrain. Tout nu, armé d'un gourdin, la face goguenarde et menaçante, le personnage que M. Desca a imaginé pour symboliser la *Revanche*, réclame l'Alsace et la Lorraine de l'air dont il demanderait la bourse ou la vie.

A MERCIE



L'*Homère*, de M. Delaplanche, ouvre le défilé des statues iconiques. La poésie manque au sublime poète, la grandeur à cette figure colossale. Ce pseudo-Homère ne chante pas la colère d'Achille, il psalmodie : *La lune brille*... ou *Entre Paris et Lyon*... C'est l'Homère du pont Royal qui justifie la trop fameuse apostrophe de Jules Vallès.

Il y a du caractère dans les *Deux frères de Witt*, de M. Leenoff; par malheur, le groupe ne tourne point. M. Aubé a fait de Boucher une statue pittoresque, dans le bon et dans le mauvais sens du mot. Le peintre est à demi étendu sur un banc de rocher; près de lui, un Amour tient la palette. Dans le grand monument du comte de Chambord, par M. Caravanniez, on ne peut guère louer que l'ordonnance générale. La statue du prince, agenouillé au faîte du monument, paraît cependant moins banale que les figures qui en flanquent les angles : Jeanne d'Arc, sainte Geneviève, Bayard et Duguesclin. Mais de mauvaises langues prétendent que c'est une illusion due à l'éloignement. Mentionnons encore le monument funèbre de Paul Bert, par M. Bartholdi, où la figure couchée paraît un peu courte; la statue tumulaire d'un évêque, par M. Marquet de Vasselot; les statues de J.-B. Dumas, par M. Pech, et de Marc Séguin, inventeur des chaudières tubulaires, par M. Maubach; enfin le tombeau d'un banquier de Constantinople, par M. Antonin Mercié. Cet homme est à demi couché sur un divan semé de fleurs. Il tient un livre — sans doute les poésies de Christopoulos ou de Néroulos — et il sourit. M. Mercié a montré la mort sereine et souriante. C'est une idée grecque. A force de talent et d'habileté, M. Chapu a sauvé du ridicule le groupe des frères Galignani. Mais quelle tâche pour un statuaire d'avoir à représenter une scène d'une comédie de Labiche!

Malgré leur grand nombre, ou plutôt à cause de leur grand nombre, il faut se borner à signaler seulement quelques bustes. Voici le prince Napoléon, par M. Guillaume, œuvre puissante et accomplie de ce grand portraitiste en marbre; voici M. Carnot,

par M. Chapu; M. Henri Rochefort, par M. Dalou; M. Victorien Sardou, par M. Franceschi; M. Chevreul, par M. Fagel; M. Louis Ulbach, par M. L. Lefeuvre. Voici enfin de charmants bustes de femmes par MM. Guilbert, Falguière, Rodin, Doublemard, Deloye, Michel, Puech, et mesdames Sarah Bernhardt, Amélie Colombier et Jenny Weyl. — M. Ernest Renan sourit de son fin sourire dans le marbre expressif de M. Bernstamm. Il vit, il pense, il va parler. Mais, au milieu de tant de statues faites de main d'ouvrier, n'attendez pas qu'il redise la prière sur l'Acropole : « O noblesse, ô beauté simple et vraie... »



LISTE DES RÉCOMPENSES

SECTION DE PEINTURE

Médaille d'Honneur.

M. Édouard Detaille.

Premières Médailles.

MM. P.-L. Delance, N. Forsberg.

Deuxièmes Médailles.

MM. G.-É. Le Sénéchal de Kerdréoret, G. La Touche, A.-J. Truphême, N. Berthon, A. Perret, L.-V. Watelin, L. Le Poittevin, A. Rivey, P.-A.-A. Leroy, M.-A. Flameng, G. Callot, G. Jeannin.

Troisièmes Médailles.

MM. E.-G. Grandjean, J. Brunet, J.-J.-F. Aubert, A.-D. Boyé, L. Boudot, E. Isenbart, A. Laroche, L. Richet, P.-F. Lamy, A. Vollon, A. Smith, D.-R. Knight, T.-H. Decanis, Mlle M. Guyon, W. Gay, J.-L. Odier, F.-J. Quignon, A. Jourdeuil, W.-H. Howe, P. Lecomte, E. Dauphin, E. Tournès, P.-L.-F. Schmitt, J.-G. Melchers, J. Lavery, E.-L. Vail, M. Michel, H. Mosler, A. Pezant, F. Sallé, G. Kuehl, K. Cartier, J. Grimelund.

Mentions honorables.

MM. J.-C. Choquet, P. Bourgogne, É. Dambourgez, Mlle O. Roederstein, R.-L.-G. Brunet-Richon, J. Koppay, O. Björck, A. Zwiller, E. Maillard, J. Saint-Germier, G. Griveau, T.-E. Butler, J.-F. Bouchor, C. Bourgonnier, B. Bukovac, L.-M. Bocquet, Mme O. Wisinger-Florian, C.-L. Léandre, R.-X. Prinet, E. Boggio, E.-V. Durand, J. Thibaudeau, A.-M. Nobillet, C. Crès, J.-T. Errazuris, J. de la Hoëse, G. Bourgain, H.-G. Herkomer, A. Zorn, W.-L. Metcalf, A. Bertin, A. Loudet, C. Nys, W.-L. Marcy, L. Deutsch, M. Jameson, A.-T. Furcy de Lavault, E. d'Argence, A.-E. Levillain, E.-A.-F. Deully, T. Jourdan, H.-E. Vollet, Carlos-Lefebvre, H. Adrien-Tanoux, P. Liot, M. Lobre, Mme L.-A. Laurent, C. Mertens, U. de Fonvielle, L.-C.-V. Daudin, Mlle M. Forget, J. Cabrit.

Prix Marie Bashkirtseff.

M. J. Brunet.

SECTION DE SCULPTURE

Médaille d'Honneur.

M. Jean Turcan.

Deuxièmes Médailles.

MM. H.-L. Levasseur, E. Quinton, C. Lefèvre, L.-J. Enderlin, A.-J. Gardet, P.-F. Barbaroux.

Troisièmes Médailles.

MM. L.-D. Mathet, L.-A. Baralis, S. Kinsburger, Ringel d'Illzach, H. Peyrol, L. Pilet, C. Jacquot, L. Holweck, E. Robert, P.-F. Choppin, F. Pompon, C. Erickson, H. Dubois *(gravure en médailles)*, A.-E. Lechevrel *(gravure sur pierres fines)*, L.-E. Mouchon *(gravure en médailles)*.

Mentions honorables.

MM. S.-H. Adams, J. Anthone, E. Casini, Mlle C. Claudel, L. Clausade, H. Cros *(gravure en médailles)*, A.-H. Devaulx, M.-A. Duverger, L.-P.-V. Fulconis, L. Grandin, E. de Hayn, R. Hermant, Mlle J. Itasse, W.-A. Kafka, E. Lafont, C. Lagarrigue, C.-P. Lancelot *(gravure en médailles)*, A.-F. Mulot, E. Onslow-Ford, G. Pickery, G. Récipon, A. Rivet, F. Ruckstuhl, J.-M. Valentin.

SECTION D'ARCHITECTURE

Médaille d'Honneur.

M. Henri-Adolphe-Auguste Deglane.

Première Médaille.

M. C.-L. Girault.

Deuxièmes Médailles.

MM. J. Hardion, G.-E.-M. Ruprich-Robert, J. Bréasson, G.-F. Redon, C.-G. Roussi.

Troisièmes Médailles.

MM. E. Jay, A.-P. Lafargue, P. Laffollye, E. Rigault, E.-M. Lewicki, R. Salleron.

Mentions honorables.

MM. P. Allorge, E. Brunnarius, L. Carle, M. Chaize, en collaboration avec MM. P. et A. Leseine, H. Descaves, D.-C. Despradelles, J. Galinier, H. Geisse, F.-M. Guesnier, J.-C. Gonvers, D.-H. Guifard, P.-E.-J. Héneux, E. Huguet, M.-G.-H. Lachouque, T.-P.-C. Landry, A. Laquerrière, J.-E. Le Blond, J. Moussis, E. Peinte, C. Planckaert, C.-F. Saint-Père, en collaboration avec E.-G. Saint-Père, A. Sandier, H. Schmit, L. Weissenburger.

SECTION DE GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Médaille d'Honneur.

M. Edmond Hédouin.

Deuxièmes Médailles.

MM. L. Boisson (*burin*), A. Léveillé (*bois*).

Troisièmes Médailles.

MM. C.-T. Deblois (*burin*), E. Fornet, Mme M. Louveau-Rouveyre, R. De Los Rios, P.-E. Leterrier, C. Faivre (*eau-forte*); H.-C. Dutheil, T. Delangle, J.-B.-A. Guillaume (*bois*); G.-W. Thornley, H. Fauchon (*lithographie*).

Mentions honorables.

MM. G. Robinson, G. Dubouchet, L. Michalek, E. Christophe, Mlle M. Danse (*burin*); F. Jacque, A. Boilot, F.-H. Alasonière, Mlle M. Teyssonnières, J. Sévrette, L. Brunaud, R. Piquet, L. De Bellée, G.-A. Manchon, M. Cazin, Mme V. Van den Broek d'Obrenan (*eau-forte*); G.-L. Devos, M.-P. Perezler, A.-E.-J.-B. Kohl, Mme L. Trinquier, G.-F. Vintraut, A.-E. Mignot, L. Ruffe, N.-E. Douillard, P.-E. Roch, A.-F. Félix, A.-E. Boizard, Mlle M. Schiff, H. Wolf, A.-F. Charpentié (*bois*); E. Grenier, A.-V. Deroy, P. Aressy (*lithographie*).

ACQUISITIONS DE L'ÉTAT

PEINTURE

MM. Agache (A.-P.). . . . . *Énigme.*
Benjamin-Constant (J.-J.) . . *L'Académie de Paris; les Lettres, les Sciences.*
Bertin (A.). . . . . *Philémon et Baucis.*
Binet (V.-J.-B.-B.) . . . . . . *Soir d'hiver; Vauharlin (Seine-et-Marne).*
Boudin (E.). . . . . *Corvette russe dans le bassin de l'Eure; Le Havre.*
Bourgonnier (C.) . . . . *Une fonte dans les ateliers de M. Thiébaut.*
Brouillet (A.). . . . . *L'Amour aux champs.*
Buland (E.) . . . . *Tireurs d'arbalète.*
Cabrit (J.) . . . . *Le Bois de Captieux; Bazadais.*
Cartier (K.). . . . . *Un coin de Boulogne-sur-Mer.*
Casile (A.). . . . . *La Durance à Orgon.*
Cazin (J.-C.) . . . . *La Journée faite.*
Colin (G.) . . . . *Novillada; en Biscaye.*
Colin (P.) . . . . *Le Fossé de la ferme Loysel.*
Collin (R.). . . . . *Fin d'été; panneau décoratif.*
Couturier (P.-L.). . . . . . . *Un brin de conversation.*
Cres (C.). . . . . *La Distribution des prix des exercices physiques; Prytanée militaire 1887.*
Dameron (E.) . . . . *Le Petit Bras de la Seine à Villennes; matinée d'automne.*
Dantan (E.) . . . . *La Consultation.*
Dauphin (E.). . . . . *Escadre de la Méditerranée, en rade de Toulon; effet du matin.*
Dawant (A.-P.) . . . . *Une Maîtrise d'enfants.*
Deschamps (L.). . . . . *Consolatrice des affligés.*
Destrem (C.). . . . . *Rébecca.*
Detaille (E.) . . . . *Le Rêve.*
Dufour (C.) . . . . *Avignon en décembre.*
Dupuis (P.). . . . . *Démasquée.*
Erhmann (F.) . . . . *Les Lettres, les Arts et les Sciences de l'antiquité.*
Faivre (M.). . . . . *Deux Mères.*
Flameng (F.). . . . . *Suite de la décoration de l'escalier de la Sorbonne :* 1° Renaissance; 2° Richelieu pose la première pierre de l'église de la Sorbonne; 3° Henri IV réforme l'Université.
Fleury (Mme F.). . . . . *L'Abri de varech.*
Forget (Mlle M.) . . . . *Apparition du Christ à la Madeleine.*
Garaud (G.-C.) . . . . *Bords de la Viosne.*
Gay (W.). . . . . *Le Bénédicité.*
Gilbert (R.). . . . . *L'Atelier de teinture à la manufacture des Gobelins.*
Grivolas (A.). . . . . *Coin de parc à Montsouris.*
Guillon (A.-I.) . . . . *Menton; clair de lune.*
Harpignies (H.). . . . . *Un torrent dans le Var.*
Henner (J.-J.). . . . . *Saint Sébastien.*
Isenbart (E.). . . . . *Champ de bruyères; montagnes du Doubs.*
Lamy (P.-F.). . . . . *Pâquerette.*
Lavieille (E.-A.-S.) . . . . . *La Nuit; à Courpalay (Seine-et-Marne).*
Leyendecker (P.-J.) . . . . . *La Vallée de Steinbach (Basse-Autriche).*
Lobre (M.). . . . . *Chambre blanche.*

MM. Maignan (A.). . . . . *Les Voix du tocsin.*
Moreau de Tours (G.). . . . *Le Drapeau; assaut de Malakoff (8 septembre 1855).*
Nozal (A.). . . . . *Prairies au bord de l'Eure, à Louviers.*
Olive (J.-B.). . . . . *Entrée d'un paquebot à La Joliette; Marseille.*
Perrandeau (C.). . . . . . . *Un Banc d'attente à la clinique.*
Poilleux-Saint-Ange (L.). . *Le cardinal Georges d'Amboise, ministre de Louis XII.*
Pointelin (A.-E.) . . . . . . *La Forêt mouillée.*
Quinsac (P.). . . . . *La Tentation.*
Rapin (A.). . . . . *Le Soir; à Druillat (Ain).*
Renan (A.). . . . . *Les Bords du Jourdain, près de la mer Morte.*
Robiquet (Mlle M.-A.) . . . . *Soir de bataille.*
Roll (A.-P.). . . . . *Manda Lamétrie, fermière.*
Surand (G.-P.-A.). . . . . . *Les Voiles jaunes; Venise.*
Viteau (Mme M.-A.). . . . . *Pivoines en arbre.*
Zakarian (Z.). . . . . *Verre d'eau et figues.*
Zorn (G.). . . . . *Carrière du Cap; Bordighera.*

DESSINS, CARTONS, ETC.

M. Toudouze (E.). . . . . *Une fête sous Henri IV,* aquarelle.

SCULPTURE

MM. Aizelin (E.) . . . . *Agar et Ismaël,* groupe plâtre.
Allasseur (J.-J.) . . . . *Rameau,* statue marbre.
Allouard (H.-E.). . . . . . . *Lutinerie,* groupe marbre.
Aubé (J.-P.) . . . . *François Boucher, peintre (1703-1770),* groupe plâtre.
— — . . . . *Le docteur Charles Robin,* buste marbre.
Barbaroux (P.-F.) . . . . . . *La Nuit,* statue plâtre.
Capellaro (C.-R). . . . . . . *Pierre Carbonnier,* buste marbre.
Carlès (A.-J.). . . . . *Retour de chasse,* statue bronze.
Chapu (H.-M.-A.). . . . . . . *M. Carnot, président de la République,* buste marbre.
Coulon (J.). . . . . *Hébé Cœlestis,* statue marbre.
Delaplanche (E.). . . . . . . *La Danse,* statue marbre.
Desvergnes (C.-J.) . . . . . . *Carnot,* buste décoratif, plâtre.
Dumilatre (A.-J.). . . . . . . *Jeune Vendangeur.*
Enderlin (L.-J.). . . . . *Le Joueur de billes,* figure marbre.
Escoula (J.) . . . . *Jeunes Baigneuses,* groupe marbre.
Fagel (L.). . . . . *Chevreul,* buste bronze.
Garnier (G.-A.) . . . . *Beffara,* buste marbre.
Godebski (C.) . . . . *La Force brutale étouffant le Génie,* groupe marbre.
Guilloux (A.-E.) . . . . *Orphée expirant,* statue marbre.
Houssin (E.-C.) . . . . *Phaéton,* statue plâtre.
Icard (H.) . . . . *David devant Saül,* figure marbre.
— . . . . *Le duc de Luynes,* buste marbre.
Jacquemin (E.). . . . . *Claude Lorrain,* buste bronze.
Jacquot (C.). . . . . *Nymphe et Satyre,* groupe décoratif, plâtre.
Labatut (J.). . . . . *Roland,* groupe marbre.
Laoust (A.-L.-A.). . . . . . . *Lulli,* statue marbre.
Le Duc (A.-J.). . . . . *Laitière normande,* statue bronze.
Levasseur (H.-L.). . . . . . . *Après le Combat,* groupe plâtre.
Longepied (L.-E.). . . . . . . *Madame Branchu,* buste marbre.
Marioton (E.). . . . . *Chactas,* figure marbre.
Martin (L.-M.-A.) . . . . . . *L'Age d'or,* groupe marbre.
Mathet (L.-D.) . . . . *Hésitation,* statue marbre.

MM. Michel (G.-F.). . . . . *La Fortune enlevant son bandeau,* statue plâtre.
Peinte (H.) . . . . *Orphée endormant Cerbère,* groupe bronze.
Pilet (L.) . . . . *Un Coup de vent,* statue marbre.
Puech (D.). . . . . *La Muse d'André Chénier,* statue plâtre.
Ringel d'Illzach . . . . *La Saga,* statue plâtre.
Rodin (A.) . . . . *Portrait de madame M. V.,* buste marbre.
Roubaud (L.-A.). . . . . *La Vocation,* statue bronze.
Steiner (C.-L.) . . . . *Le Père nourricier,* groupe plâtre.
Turcan (J.). . . . . *L'Aveugle et le Paralytique,* groupe marbre.
Weyl (Mme J.). . . . . *Quinze ans !* buste marbre.

GRAVURE

MM. Giroux (C.) . . . . *Tête de jeune homme, d'après Rembrandt,* eau-forte.
Milius (A.-F.) . . . . *Sainte Anne, d'après L. de Vinci,* eau-forte.
Salmon (E.-F.). . . . . *Rezonville, d'après M. Aimé Morot,* eau-forte.
Vion (H.). . . . . *Tête de Rembrandt, d'après Rembrandt,* burin.

GRAVURE EN MÉDAILLES

MM. Cros (H.). . . . . *La Verrerie antique,* bas-relief verre.
Levillain (F.) . . . . *Tourneur,* bronze marque de la Manufacture de Sèvres.
Vernier (E.-S.) . . . . *Médaille commémorative de l'inauguration du monument de Gambetta.*



TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES

PEINTURE

SCULPTURE



